ИСКУССТВО КИНО

№1 ЯНВАРЬ 2016 www.kinoart.ru

1

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО – ПРОПАГАНДА?_27
«АРТДОКФЕСТ»-2016_27–73, 81–111
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА О ФИЛЬМЕ «СОБЫТИЕ»_125

1931—2016. «ИК» — 85!

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО 2016

Номер открывают поздравления, присланные в редакцию в связи с 85-летием журнала и прозвучавшие на юбилейном вечере, который состоялся 29 января в Электротеатре «Станиславский».

Рубрики «Здесь и теперь», «Репертуар», «Разборы», «Опыт» и «Имена» отданы материалам, в разных форматах и жанрах исследующим сегодняшний статус, тенденции, сущностные принципы, границы мирового и отечественного документального кино.

Центром и содержательным импульсом публикуемых статей, рецензий и дискуссий стал «Артдокфест», проходивший на этот раз в трех городах: в Риге, Санкт-Петербурге и Москве. Программы фестиваля доказали, что современная документалистика позволяет говорить об отношениях художественного творчества и реальности в самом широком теоретическом и практическом контексте, делая условным или уязвимым разделение искусства – кино, театра, литературы – на игровое и неигровое. Среди авторов публикаций – ведущие режиссеры, критики, кураторы крупных мировых смотров.

В «Чтении» – киноповесть Елены Долгопят «Кровь».

На обложке: первый номер журнала

«ИСКУССТВУ КИНО» — 85

5 **НЕ ЮБИЛЕЙНОЕ**
Даниил Дондурей о стратегии журнала в последние два десятилетия

10 Герои публикаций, авторы и друзья «ИК» поздравляют с юбилеем

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

27 **ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО — ПРОПАГАНДА?**
«Артдокфест»-2015
«Круглый стол» журнала «Искусство кино» и фестиваля «Артдокфест»

РЕПЕРТУАР

47 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ПОЕДИНОК
«Крокодил Геннадий», режиссер Стив Хувер

54 ЕЛЕНА СТИШОВА
ЗАКАТ ИМПЕРСКОЙ ЗВЕЗДЫ
«Артдокфест»-2015. Программа «Империя. Распад»

61 НИКИТА КАРЦЕВ
БЕЗОТВЕТНЫЙ РОМАН
«Чечен», режиссер Беата Бубенец

64 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ЗАМРИ — УМРИ — ВОСКРЕСНИ
«Саламанка», режиссеры Руслан Федотов, Александра Кулак

69 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
МЕТАФОРА ВОЗВРАЩЕНИЯ
«Русский дятел», режиссер Чед Грасиа

74 СЕРГЕЙ АНАШКИН
БОГОТВОРЕЦ И ВИЗИОНЕР
«Бог Дьесегей», режиссер Сергей Потапов
«Неразгаданная любовь», режиссер Михаил Лукачевский

РАЗБОРЫ

81 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ — БОРИС КАРАДЖЕВ
ДОК. АВТОР РАЗДВАИВАЕТСЯ
Новые тенденции в документальном кино

102 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ПОДОЗРЕНИЕ
«Дон Жуан», режиссер Ежи Слядковский

КОММЕНТАРИИ

113 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
ТРЕТЬЯ РЕАЛЬНОСТЬ
О способах создания российскими СМИ искусственной реальности

ИМЕНА

119 ЛЕОНИД КАРАСЕВ
НОБЕЛЬ И ЛИТЕРАТУРА. СЛУЧАЙ АЛЕКСИЕВИЧ

ОПЫТ

125 СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА:
«ГЕРОЙ — ЭТО ЛЮДИ»
«Событие», режиссер Сергей Лозница

ЧТЕНИЕ

133 ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
КРОВЬ
Киноповесть

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

7
ИСКУССТВО
КИНО

Искусство
КИНО
3 1961

Искусство
КИНО
1
1957

ИСКУССТВО
КИНО
2
1949

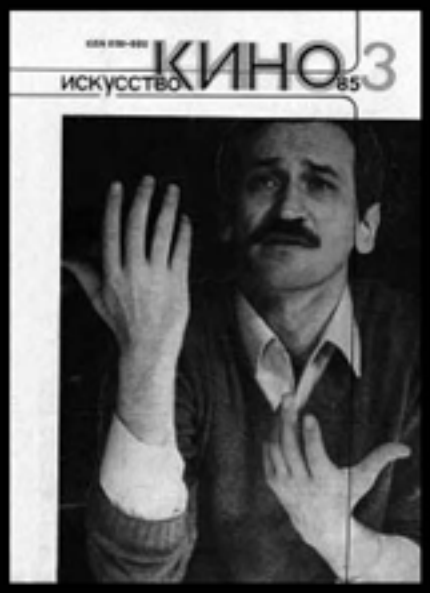
ИСКУССТВО КИНО
6

ИСКУССТВО
КИНО
8

ИСКУССТВО
КИНО
5

Искусство
КИНО

ИСКУССТВО
КИНО
5


ИСКУССТВО КИНО 3
85

Кино
2-3
1945

ИСКУССТВО КИНО
12

ИСКУССТВО КИНО
7

КИНО
2 1964

VI
ИСКУССТВО
КИНО

5
ИСКУССТВО
КИНО

«ИСКУССТВУ КИНО» — 85

Не юбилейное

Никаких отчетов о заслугах и неудачах. «Искусство кино» – национальный журнал, один из самых старых в Европе среди профессиональных, теоретических изданий о кино. Он выходит с 1931 года. Выходил и в самые тяжелые времена, и в те, что полегче. Анализировал известные, важные, в том числе запрещенные фильмы, отечественные и зарубежные. Неизменно поддерживал талантливых авторов, хотя публиковал и стенограммы официальных разгромов лучших наших режиссеров. Чтобы избежать амнезии.

Как ни странно, журнал выходит до сих пор в ежемесячном режиме. Делать такое издание сегодня, в эпоху кризисов, на бумаге и в Интернете, кажется невозможным. Мы переживаем кардинальную смену вех, затронувшую всех и всё: от технологии до экономики, от коммерческих интересов, эстетических притязаний до трансформации самих типов современного мышления.

Не буду перечислять имена великих и молодых режиссеров, о которых мы писали. Все знают, что в «Искусстве кино» печатались Эйзенштейн и Вертов, Антониони и Годар, Тарковский и Герман, Спилберг, Херцог и Ларс фон Триер, Сокуров и Муратова.

«Искусство кино» – это десятки тысяч текстов, опубликованных в более чем девяти сотнях журнальных книжек.

Библиотека Конгресса США сделала по своей инициативе – что очень приятно – наш полный (текстовой и визуальный) электронный архив за все годы существования журнала и расписывает его в настоящее время для русскоязычного мира.

Уверен, что не было ни одного значимого явления в советском и российском театре, изобразительном искусстве, фотографии, драматургии и, конечно, телевидении, о котором журнал не писал бы и в природу которого не вглядывался.

Позволю себе обратить внимание на несколько приоритетов, которые определяли редакционную политику последние двадцать три года.

Будучи убежденными, что отечественное кино неотделимо от мирового, прежде всего (но не только) авторского, мы постоянно дотошно исследовали тенденции, процессы, проявившиеся явно и скрыто на крупнейших фестивалях. Рассматривали кино в контексте того, что происходило в других сферах художественной деятельности – на международных биеннале, на «Документе», на Авиньонском театральном фестивале и т.д. Этот контекст распространялся на многовековую историю искусства, но анализировал и современное поле медийного творчества.

Разумеется, социальная, политическая, гражданская проблематика остается для нас не менее важной, чем эстетическая.

Приоритет – отношение к человеку и искусству как к «расширяющейся галактике» творчества и свободы – пространству непрерывного обновления, постоянного появления новых смысловых интересов, затруднений, трансформаций.

Редакция все эти годы была уверена: в наших текстах не должно быть жестких иерархий, лоббирования, высокомерия. Мы не сомневаемся, что художник, как и человек вообще, достоин сложного взгляда на свою практику.

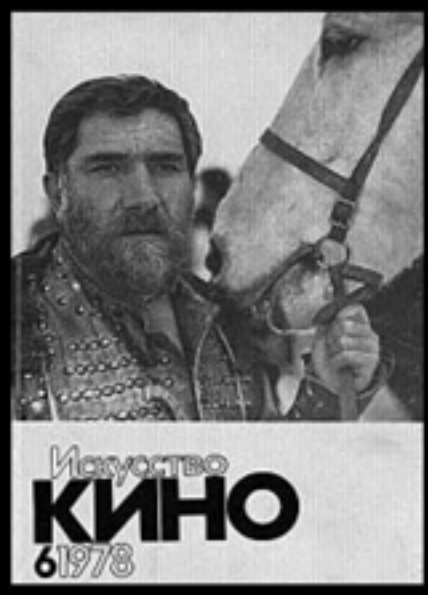
Наша позиция – сущностный выбор. Это касается искусства, реальности, авторов. Суждений и оценок. Избегать самоцензуры – опасной «привилегии», убивающей любое сообщество. Быть ответственными, говорить и публиковать лишь то, что мы думаем не только об искусстве кино, но и о механизмах современной пропаганды.

Это наше личное дело. Как и отношение к чудовищному приговору, вынесенному кинорежиссеру Олегу Сенцову.

Наше дело – писать и публично поддерживать тех, кто несправедливо наказан, кто нуждается в солидарности.

Наше дело – быть свободными и в текстах, и в жизни. 85 лет полноценного существования журнала позволяют думать, что такая свобода не является утопией.

Даниил Дондурей



Атмосферу юбилейного вечера «ИК» во многом определило место, где он состоялся. Режиссер Борис Юхананов, художественный руководитель Электротеатра «Станиславский», любезно предложил нам замечательно обновленное пространство этого старого дома на Тверской. Благодарим всех работников театра, которые неформально встретили нас и наших друзей.

Накануне юбилея «ИК» редакцию поздравило такое огромное количество авторов, героев наших публикаций, друзей и читателей, бывших сотрудников, какого мы не ожидали. Мы благодарны всем: поддержка нам необходима. 29 января в переполненном зале Электротеатра «Станиславский» прозвучали приветствия тех, кто смог прийти на наш праздник. Среди них Вадим Абдрашитов, Сергей Соловьев, Михаил Угаров, Александр Зельдович, Антон Долин, Алексей Медведев, Олег Зинцов, Ситора Алиева, Никита Карцев.
Но были и те, кто находился далеко от Москвы и потому прислал нам свои поздравления, записанные на видео или на бумаге. Мы публикуем их с сокращениями.

Юрий Арабов

То, что кино и цирк – важнейшие из искусств, знают все. То, что кино есть цирк, а цирк есть кино, – об этом догадываются многие. Но то, что кино – высокое искусство, знает лишь журнал «Искусство кино». Вот почему он самый важный из журналов.

Я читал его всю сознательную жизнь. Именно из него я узнал в 1974 году, что «Зеркало» является художественным и идеологическим провалом – в отличие от экранизации пьесы «Сталевары» (забыл название фильма), выпущенной в прокат тогда же… Благодаря стенограмме в кабинете Ермаша, опубликованной журналом, навсегда в нашу историю вошли коллеги Андрея Тарковского, которые предпочли «Сталеваров» «неправде» и «беспомощности» «Зеркала».

Чуть позже, уже в наше героическое время, мне доказали со страниц журнала, что Лев Николаевич Толстой несет личную ответственность за сталинский ГУЛАГ… По-видимому, автор этого высказывания виновен в терроре Ивана Грозного, а почему бы и нет? Но – к черту риторику.

Говорят, что художественную политику в изобразительном искусстве определяют тридцать или сорок критиков, разбросанных по разным странам и диктующих музеям и меценатам, что выставлять в художественных галереях.

То же самое и в кино, тем более российском. Мы выпускаем в год около восьмидесяти фильмов. Есть ли в профессиональной среде человек, который назовет хотя бы двадцать из них? Если он есть, то, конечно же, в «Искусстве кино».

Естественно, что журнал – дискуссионная трибуна. В стране, где нет места для дискуссий, дискуссии все-таки есть: они на страницах моего любимого издания. Более того. Если вдруг случится странное событие и за одну ночь российское кино вдруг бесследно исчезнет… этого, конечно же, не заметит отечественный зритель. Но явно заметят редколлегия, главный редактор и авторы «Искусства кино».

Вот почему мы, несчастные производители кинокадров, которые решают все и которых никто не видит в упор (кроме вас), мы,

наследники Толстого, ответственного за ГУЛАГ, мы, конечно же, – ваши. Со всеми потрохами, ошибками в монтаже и занудностью режиссуры. Простите нас, засранцев!.. И полюбите нас черненькими, ибо беленькими нас всякий полюбит.

Бакур Бакурадзе

Я знаю журнал давно, еще с того времени, когда он во ВГИКе продавался внизу, в каморочке, и часто у меня не было возможности его купить из-за отсутствия денег, и я стоял и перелистывал номер прямо рядом с лотком, читал там тексты. И до сих пор «Искусство кино» остается моим самым любимым журналом о кинематографе – как будто домом, куда можно в любой момент зайти, выпить чаю, взять любимую книжечку, почитать, уединиться. И понять, что на самом деле мир устроен правильно. Я всегда относился к этому журналу как к библиотеке мыслей о кино. Мне казалось, что все главное, что было сказано о кинематографе, не прошло мимо «ИК». Надеюсь, что и сейчас во всех кино- и гуманитарных институтах этот журнал есть. Сложно представить себе образовательное учреждение, тем более кинематографическое, без основного журнала о кино.

Мы так устроены: несмотря на то что сами создаем обстоятельства, потом пытаемся их корректировать. Я бы хотел пожелать «Искусству кино» иметь возможность переоценить и как-то влиять правильно на эти обстоятельства, на нашу жизнь. Это возможно. Желаю, как говорится на Кавказе, долголетия журналу, чтобы он прожил гораздо больше, чем до сегодняшнего дня. Спасибо вам огромное.

Роман Балаян

Дорогое ты мое «Искусство кино»!

Поздравляю журнал и людей, в нем работающих, и авторов с очередным – надеюсь – юбилеем.

Ваши читатели и почитатели дождутся и столетия вашего – надо только в это верить. Лично я верю.

Иначе всему и всем, пардон, пипец!

Умные, безумные, принципиальные – это я все о вас. Как жаль, что я не в Москве, чтобы обнять и расцеловать вас. Увы, после всего, что случилось, я не хочу ездить в Москву. Зато всех вас и ваш единственный в своем роде киножурнал любил, люблю и буду любить.

Напейтесь и надейтесь в этот день на все хорошее. Более чем уверен: ваши враги втайне желали бы стать вашими друзьями…

Avanti!

Киев

Электротеатр «Станиславский». 29.01.2016
Юбилейный вечер журнала «Искусство кино»

1853

Анатолий Васильев

Очень хочу дружески обнять вас всех в этот условный день и поздравить с юбилейной датой журнала «Искусство кино». В Париже, далеко от Москвы и от московских радостей, кажется, что ничего не было, что было прежде, а потом в памяти. Остаются только буквы на листах и фразы в толстых журналах. Свидетелях каждого великого дня, потому что обыкновенные дни уходят на страницы газет. Не признаю тексты на светящихся экранах планшетов и компьютеров. Так – пустота, или, как теперь распространено, информация. Только пустота! Как ни верти планшет, нет в нем ничего. Не то что книга или толстый журнал. Он и в Африке толстый журнал. В далекой моей «ростовской африке» я впервые познакомился с «Искусством кино», и затеялась незаметно и надолго между нами любовь. И многое во мне благодаря этой любви случилось. Черт возьми! Но есть же и люди, а не только бумажные листы. Те, кто покрывают бумагу знаниями и эмоциями и превращают временное в «нетленку»!

P.S. Хотел написать что-то простое, а получилось красивое. Я очень люблю вас и благодарю, что вы долго меня терпели и много-много раз открывали журнал и для меня. Спасибо!

Париж

Борис Гройс

Нам всем известно, что кино – это важнейшее из искусств. Но кино также и самое синтетическое из всех искусств, поскольку включает в себя и визуальное искусство, и музыку, и литературу. В то же время кино, может быть, в большей степени, чем любое другое искусство, зависит от технологий своего времени, от экономической, социальной и политической ситуации, в которой оно снимается и смотрится. Поэтому от журнала, который занимается проблемами кино, естественно ожидать анализа всего того, что происходит в искусстве и социальной жизни страны и мира. Но я должен признаться, что ТАКИХ ЖУРНАЛОВ ВО ВСЕМ МИРЕ ОЧЕНЬ МАЛО, может быть, два-три. «Искусство кино» – ОДИН ИЗ ТАКИХ НЕМНОГИХ ЖУРНАЛОВ, и ПОЭТОМУ РОССИЯ МОЖЕТ ГОРДИТЬСЯ ТЕМ, ЧТО ИМЕЕТ ТАКОЙ ЖУРНАЛ. Тем более если это такой заслуженный журнал с такой долгой традицией. Поэтому я очень рад поздравить «Искусство кино» с его восьмидесятипятилетием. Я могу представить себе, каких усилий стоило редакции журнала сохранить его на протяжении последних сложных лет и в то же время постоянно откликаться на новые культурные феномены и художественные практики.

Я думаю, что все читатели и авторы журнала глубоко благодарны ему за это. И хочу пожелать «Искусству кино» издаваться и читаться по меньшей мере еще восемьдесят пять лет.

Нью-Йорк

Ульрих Зайдль

Дорогая Зара![1]

Мы с тобой не так часто встречались – в первый раз, кажется, в Москве, примерно пятнадцать лет назад на нашем первом интервью для старейшего российского журнала, посвященного вопросам кинематографии, «Искусство кино». Однако с тех пор каждая встреча с тобой – в Москве, в Канне, в Венеции, в Берлине или Киеве – была всегда радостной, к сожалению, недолгой и неизменно проникнутой взаимным уважением к ценностям собеседника. Ты – критик и киновед, я – режиссер, у которого ты на протяжении многих лет брала интервью, с которым вела беседы на подиуме, пила водку или виски.

В мире международного кинематографа есть много журналистов, однако лишь некоторые из них выполняют свою работу с неподкупной объективностью, не допуская ни малейшего кокетства. Ведь они работают из внутренних убеждений и не позволяют ввести себя в поток сиюминутных явлений моды и направлений вкуса. Ты – одна из них!

Разреши мне от всего сердца поздравить тебя и всех твоих коллег с наступающим юбилеем и прежде всего поблагодарить тебя.

Спасибо тебе за твою работу, спасибо, что занималась моими фильмами, спасибо за твои интервью, рецензии и публикации и, разумеется, особое спасибо за прекрасную книгу, вышедшую несколько лет назад в России. Я ею очень горжусь.

Поздравляю вас всех с прекрасным юбилеем!

Не сомневайся – Россия и мировой кинематограф нуждаются в таких людях, как ты, бескомпромиссно преданных искусству и истории кино.

Желаю вам, желаю себе самому и всему российскому кинематографу еще много выпусков этого, ставшего сегодня редкостью, журнала – «Искусство кино».

Вена

Отар Иоселиани

Юбиляра я знаю давно, являясь порой придирчивым, но ревностным его читателем. Бесспорно, журнал этот заслужил серьезное к себе отношение не всегда беспристрастных моих коллег и уважение зрителей, интересующихся нашим ремеслом. Но без малого век существования «Искусства кино» – период долгий, и прошлое журнала, пожалуй, небезгрешно: можно себе представить, что печаталось на его страницах. Например, в 30–40-е годы, в сталинские времена, да и позже.

Однако грех упрекать юбиляра в отсутствии чести и достоинства – вся пресса лгала и изворачивалась.

1. Поздравление «ИК» через письмо Заре Абдуллаевой – автору книги «Зайдль. Метод» (издательство «Три квадрата», 2014). – *Прим. ред.*

Электротеатр «Станиславский». 29.01.2016
Юбилейный вечер журнала «Искусство кино»

ИСКУССТВО КИНО
10

ИСКУССТВО КИНО
10

При этом были достойные несгибаемые умницы, дошлые защитники непокорных моих собратьев. Говорю со знанием дела – есть личный опыт: критики рисковали, хитрили, околпачивали разъяренных церберов и выручали. Не многих – но выручали, наперекор всему и вся.

Хорошо бы издать несколько книжек текстов со страниц официозной прессы: с хамской критикой шедевров киноискусства и восторженной хвалой явной дряни. И выдержки из протоколов худсоветов, партсобраний, панегирики и сюрреалистические обвинения из стенограмм заседаний различных комитетов. Сегодня было бы особенно важно, собрав все это вместе, представить нашим согражданам, не осведомленным или страдающим ностальгией по утраченному Эдему, такую поучительную картину.

Я не мастер произносить здравицы. Но знаю древнее правило: непременно надо ободрить сотрапезника перечнем замечательных его свершений и добрых деяний, вызывающих восхищение. А их на вашем счету за последнее время – немало.

От всего сердца поздравляю вас, дорогие мои, с 85-летием, желаю вам глубины помыслов, чистоты и стойкости в осуществлении нелегкой вашей миссии. Продолжайте!

Париж

Виталий Манский

Что такое журнал «Искусство кино»? Это кинокритика, культурология, социология. Это бумага, дизайн, в конце концов. Это история, это наше кино. Но это еще и люди, благодаря которым этот журнал существует. И у них, моих друзей, сегодня праздник. Я хочу поздравить людей, которые делают журнал, существующий вопреки тому, что происходит в сегодняшней России. Хочу поздравить людей, которых знаю достаточно давно, людей, которые доказали, что журнал – это часть их жизни. Так случилось, что я был свидетелем того, как журнал выезжал из своей редакции у метро «Аэропорт». Помню, как снималась табличка, которая провисела на этом здании многие, многие годы. Я помню, как глотали слезы люди, которые понимали, что их ждут непростые времена. Конечно, тогда мы не знали, какими будут эти времена, но я поздравляю нас всех с тем, что журнал сохранился.

Открывая журнал, мы не чувствуем, чего стоит попадающий в наши руки номер. Это большое дело. То, что сейчас в нашей стране все настоящее существует вопреки, – это, конечно, прискорбно. Но благодаря таким людям, которые делают «Искусство кино», я лично верю в самое светлое будущее, несмотря на весьма пасмурную погоду сегодняшнего дня. Всех вас – с праздником!

Рига

Кира Муратова

Дорогой журнал!

Тебе восемьдесят пять, а мне – восемьдесят один. Вот какие мы старые! Просто-таки дряхлые. Но ты еще хоть куда.

Молодец, держишься и не сдаешься. Хотелось бы, чтобы было побольше богатых и щедрых синефилов и они бы тебя баловали!

НЕ ИСЧЕЗАЙ, пожалуйста, – ты питательный, ты умный!

Ты для меня ниточка – мостик к милой мне России, которая теперь вдруг оскалилась, как оборотень, и так пугает, что я уже боюсь ехать в Москву.

Я уже писала, что твое название состоит из двух самых любимых моих слов: «Искусство» и «Кино». И даже одного этого достаточно, чтобы ОБОЖАТЬ тебя.

Одесса

Юрий Норштейн

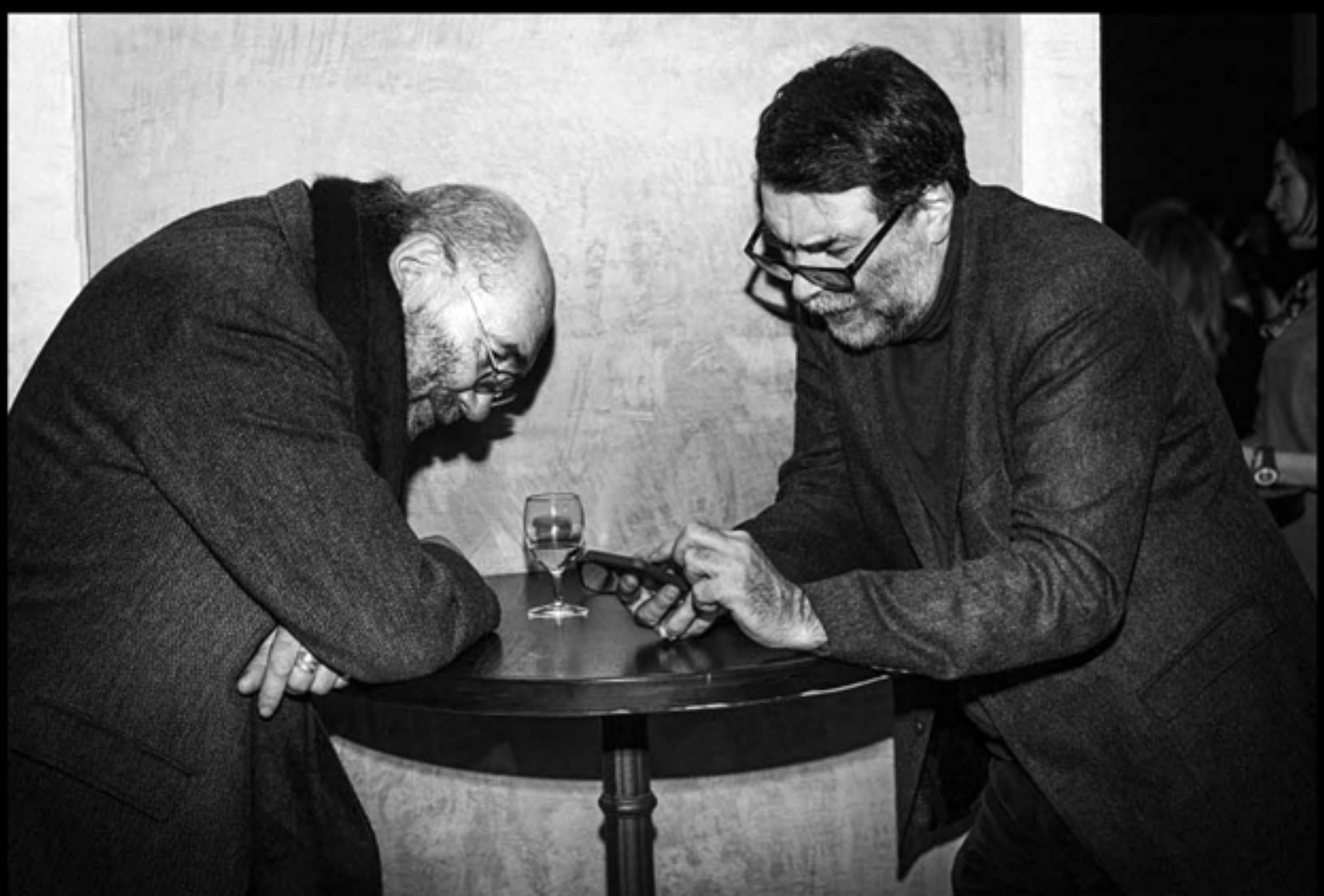
Заменим конкретную цифру – сколько лет журналу, – скажем: «много лет». Действительно много лет, но это еще не повод отчаиваться. Как говорится, какие наши годы. Конечно, сменилось много редакторов, поменялись творческие корпусы. Пришли новые главные редакторы, руководители, у которых всегда очень сложная ситуация, потому что они напрямую связаны с государственными властями, с чиновничеством, с политической конъюнктурой, никуда от этого не денешься. И то, что они могли проходить сквозь это, – слава им и почет. Эти имена известны. Без них этот журнал был бы неполным. Но я хочу сказать про сегодняшнего главного редактора. Слушая выступления Даниила Дондурея на дискуссиях, просто на перекрестных разговорах, я каждый раз убеждался в одном: что этот человек по масштабу своего мышления, конечно, должен бы, если говорить по-настоящему, быть министром культуры. Потому что он не только обладает гигантскими знаниями, что очень важно, но сегодня почему-то не востребуется как главное. Он умеет соединять моменты, какие-то значительные нервные узлы нашей жизни в одно целое и делать из них вывод. Дай бог, чтобы журнал этот продолжал жить, развиваться, думать, ошибаться, проходить через трудности.

Андрей Плахов

Этот журнал – один из реликтов (в прекрасном смысле слова) советской эпохи. Он сумел сохранить стабильность, ежемесячную периодичность и уровень качества в эпоху, когда все переменилось до неузнаваемости. Он даже сумел сохранить костяк редакции с тех доисторических времен.

ИСКУССТВО КИНО
10
ИСКУССТВО КИНО
ИСКУССТВО КИНО

Электротеатр «Станиславский». 29.01.2016
Юбилейный вечер журнала «Искусство кино»



И некоторых авторов тоже. К авторам в этой редакции всегда относились как к любимым детям, их растили и воспитывали. Знаю по себе. В этом журнале, где напечататься для юного киноведа было почти несбыточной мечтой, меня пригрели в свое время Евгений Данилович Сурков и Елена Михайловна Стишова.

Когда началась перестройка, в ее горниле погибли многие достойные издания, в том числе «Советский экран». А «Искусство кино» живет – и вот уже не за горами его первое столетие. Хочу поздравить коллектив уникального журнала во главе с Даниилом Дондуреем с (полу)юбилеем! Ура!

Мирослав Слабошпицкий

Дорогие друзья!

Поздравляю вас с днем рождения. Мне трудно переоценить значение «Искусства кино» в моей жизни.

Двадцать семь лет из восьмидесяти пяти мы провели вместе. Когда я учился в старших классах и решил, что буду кинорежиссером, родители оформили для меня подписку на «Искусство кино». В котором, скажу честно, не все материалы я сумел прочесть, но те, которые прочел, оказали очень большое влияние на мое формирование как режиссера.

Никогда не думал, что через двадцать пять лет «Искусство кино» будет писать уже про меня и мои фильмы.

Стараюсь читать каждый номер. Надеюсь, следующие восемьдесят пять лет мы проведем вместе. И не хуже, чем предыдущие годы.

Киев

Игорь Сукманов

Моему обожаемому другу, спутнику жизни, навигатору и собеседнику, бесценному журналу «Искусство кино» – 85! В августе 1983 года в магазинчике «Союзпечать», остановив свой взгляд на издании с магическим словом «кино», я упросил родителей купить мне пухлый журнальный том с обилием текстов, посвященных искусству, которым я уже не на шутку бредил. Этот выпуск с вынесенным на обложку кадром из платоновской экранизации «Домой!» положил начало моей «ИК»-коллекции. Спустя пару месяцев я стал обладателем еще одного бесценного номера, целиком посвященного обзору XIII Московского кинофестиваля…

Я читал и перечитывал тексты Владимира Дмитриева и Виктора Божовича, Ирины Рубановой и Мирона Черненко, Майи Туровской и Неи Зоркой, Виктора Дёмина, Петра Шепотинника, Константина Щербакова, воочию представляя картины, которые они живописали и анализировали, – «Соседку» Трюффо, «Фицкарральдо» Херцога

и «Лолу» Фассбиндера, «Травиату» Дзеффирелли, а еще экзотические фильмы из Монголии, Китая и Марокко, Туниса, Канады… Как же мне хотелось все это видеть, это знать, этим жить. Одно из первых кинокритических потрясений я пережил, прочитав в этом номере емкую рецензию Михаила Ямпольского на «Легенду о Нараяме». Я буквально заболел фильмом, которого не видел, но который прочувствовал и осмыслил впервые благодаря журнальной статье за шесть лет до того, как шедевр Имамуры вышел в советский прокат и произвел революцию в умах.

А сколько еще других впечатлений дарил божественный «ИК», каким бесценным опытом награждал… Конечно, я говорю «ИК», но думаю благоговейно о моем Мастере Елене Михайловне Стишовой, думаю о неистовой Заре Абдуллаевой, думаю о Нине Александровне Зархи, конечно же, о Данииле Борисовиче… Да, Елена Михайловна, великую русскую культуру не вытоптать. Да, «ИК» – это та малая благодать, которая облагораживает наш дух и нашу мысль, которая отстаивает аристократические идеи нравственности и свободы, – их надо выстрадать и противопоставить официозному фейку, прекраснодушной псевдокультуре… «ИК» – это не просто культ кино, но неутомимый процесс поиска смыслов, прорыв к физической реальности и метафизике жизни сквозь поток эстетических радостей и огорчений, ниспосланных магической властью фильма.

Дорогой «ИК», его дорогая редакция и его дорогие авторы, я вас люблю.

Минск

Майя Туровская

Дорогой журнал «Искусство кино»! Я тебя поздравляю с твоим довольно солидным юбилеем. Правда, я старше тебя, так что еще неизвестно, кто кого должен поздравлять. Желаю тебе быть всегда молодым. В отличие от нас, стариков, которые идут все вперед и вперед, ты остаешься вечно молодым. Это большое преимущество журнала перед автором. Я тебя поздравляю как читатель и как бывший автор, который довольно долго в этом журнале печатался.

В советские времена очень многое было не запрещено, но нельзя, не полагалось, скажем так. Как у Чехова сказано замечательно: «…И жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне». Вот это была примерно ситуация журнала. В один прекрасный день звонит мне Александр Васильевич Караганов и говорит: «Майя, тут привезли фильмы режиссера, который просто специально для вас. Приезжайте, посмотрите». А в это время вообще главным, самым интересным было итальянское кино. Это время Висконти, Феллини, неореализма, расцвет итальянского кино. Это, говорит он, режиссер тоже

итальянский, но у нас никогда не показанный. Приезжаю. Он мне показывает два фильма Микеланджело Антониони. «Приключение» и «Ночь». Это мой режиссер. Я о нем написала статью и принесла ее в «Искусство кино» Людмиле Погожевой. Она знала, что Антониони у нас не то чтобы персона нон грата, но в то же время и не грата. В общем, сомнительный режиссер. И тем не менее она напечатала мою большую статью.

А во время Московского международного фестиваля (и это самое главное, ради чего я вам это рассказываю) подходит ко мне Владимир Евтихианович Баскаков – он тогда был замминистра, руководил прессой на фестивале – и говорит: «Слушай, у тебя тут написана статья про Антониони». Это речь уже шла о «Красной пустыне». «Я тебе советую так: сними ее из номера». Я отвечаю: «Володя, ты что, обалдел вообще? Как это я буду свою статью снимать из номера? Готовая статья, ее приняли в печать. Чтобы я сама, лично, своей рукой сняла ее?» Он мне: «Да, я советую снять ее из номера». Прихожу к своему соавтору Юре Ханютину: «Вот такая странная история». Он говорит: «Сними, конечно. Позже напечатаешь. Фестиваль пройдет, все будет спокойно. Потом скажешь Людмиле: дело прошлое, печатайте». Я подумала и сказала, что этого не будет: «Меня не так часто печатают, тем более то, что я хотела написать»[2].

Между прочим, авторами «Искусства кино» были Эйзенштейн, Довженко и Пудовкин.

Сейчас журнал практически заменяет мне кино. Я очень редко смотрю картины, но каждый номер, который до меня доходит, читаю от и до. Так что спасибо «Искусству кино».

Мюнхен

2. Статья «Красная пустыня» была опубликована в № 10 «Искусства кино» за 1965 год. – *Прим. ред.*

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
КИНО

8–16
декабря

ART DOC FEST

ART
DOC
FEST

НЕ СПИ
ЗАМЕРЗНЕШЬ!

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО – ПРОПАГАНДА?

«Артдокфест»-2015

«Круглый стол» журнала «Искусство кино» и фестиваля «Артдокфест»

Виталий Манский. Это традиционный «круглый стол», который «Артдокфест» уже четыре года проводит совместно с журналом «Искусство кино». Мы обсуждаем вопросы, находящиеся на пересечении общественных интересов с этикой, эстетикой неигрового кино, с его предназначением и взаимоотношениями с телевидением. В этом году впервые проводим эту дискуссию в Латвии, при поддержке Фонда Эберта и Рижского международного кинофестиваля.

Мы пригласили людей, которых я как модератор дискуссии вам представлю.

Зара Абдуллаева – обозреватель журнала «Искусство кино» и автор многих важных текстов о природе документального кино. В частности, Зара ввела в обиход такое понятие, как «постдок», выпустив большую серьезную книгу на эту тему.

Улдис Цекулис многие годы работает в документальном кино как продюсер; конечно, он снимает разные фильмы, но у него есть работы, которые как раз отвечают на вопрос о том, что такое неигровое кино – пропаганда или чистый арт. Его продюсерская миграция из арта в политику нам показалась интересной, поэтому хотелось бы узнать его точку зрения на проблемы, заявленные нашей дискуссией.

Андрей Ерастов показал в Риге «Аэропорт Донецк», который является одновременно и пропагандой, и контрпропагандой, и антипропагандой. Фильм, как мы выяснили во время показа и обсуждения, в равной степени не удовлетворяет ни одну из сторон конфликта, о котором идет в нем речь.

Иветте Лёккер, режиссер из Австрии, автор картины «Если слепит, открой глаза». С одной стороны, этот фильм, казалось бы, лишен какого-либо пропагандистского пафоса, но с другой – мы понимаем четкую авторскую позицию по отношению к нашему времени, к поколению, к социальным изменениям в России.

Матвей Трошинкин, молодой, но уже достаточно известный режиссер. В конкурсе «Артдокфеста» его картина «Можно я просто буду». По российскому законодательству факт существования в публичном пространстве фильма, герои которого представители ЛГБТ, есть уже пропаганда нетрадиционных отношений.

Цви Миркин – заместитель посла Израиля в Латвии.

Бруно Ашчукс – продюсер, генеральный директор Национального киноцентра Латвии.

Сонора Брока – директор Рижского международного кинофестиваля.

Даниил Дондурей – главный редактор журнала «Искусство кино».

И, конечно, мы не стали бы обсуждать фильмы «Артдокфеста» без программного директора фестиваля Виктории Белопольской.

Даниил Дондурей. Темы наших дискуссий на «Артдокфесте» всегда касаются одного и того же, какие бы аспекты они ни затрагивали. Речь идет об особенностях выживания неигрового кино в современном мире, о том, какие есть сегодня шансы, перспективы. Неигровое кино больше, чем игровое и чем, скажем, анимация. Оно практически так же, как и телевидение, напрямую связано с двумя важнейшими системами: с политикой и с идеологией этого вида творчества. Когда речь заходит о Донецке или о ЛГБТ-сообществе, например, это всегда будет касаться идеологии, политики и экономики дока в широком понимании этих понятий.

В начале нашей дискуссии хочу подчеркнуть: несмотря на сложные процессы функционирования российских элит, у них есть очень значимый, особенно в современном мире, вид власти – влияние на способы интерпретации, на понимание происходящего. Это очень большая власть. Независимо от того, работаешь ли ты в медиа, снимаешь ли фильмы, консультируешь ли частные структуры на предмет «давать деньги или не давать».

Слово «пропаганда», как известно, означает всего лишь распространение, продвижение любого продукта. Но мы все, говорящие по-русски, прекрасно знаем, что это слово в реально действующем у нас смысловом контексте чаще всего означает манипулирование, преднамеренность, цензуру, спекуляции, небрежение одними аргументами, замалчивание других, неочевидное, непрямое навязывание третьих. Пропаганда – это целенаправленная работа по продвижению определенных, поддерживаемых политиками смыслов. Хотя по сути пропаганда – это, повторяю, всего лишь распространение и продвижение. У бизнеса есть множество способов продвижения своих продуктов и услуг, там работают самые разные технологии убеждения потенциальных покупателей. Так в любой рекламе, в любых действиях, связанных

с продажей и стимулированием потребления. Только телевизионщики могут дурачить элиты, народ и власть, говоря, что они показывают исключительно то, что хотят видеть зрители. При этом все, кто этим занимается, прекрасно понимают, что именно они заставляют людей хотеть и даже любить то, что им показывают. Делать все возможное, чтобы клиенты понимали, оценивали и жаждали встреч именно с такой продукцией. Так что «пропаганда» – это заведомо негативно маркированное слово.

В 2014 году российская Общественная коллегия по жалобам на прессу в ответ на жалобы на программу Дмитрия Киселева на канале «Россия-1» определила «систематические признаки пропаганды». Среди них дезинформация, манипулирование фактами и оценками, «объектное» отношение к человеку, сведение многомерного к двумерному, апелляция к эмоциям, подталкивание зрителя к определенным выводам и образу действий, создание и поддержание образа врага, в отношении которого морально оправдано любое действие.

Есть ли у нас другие представления? Имеются ли интеллектуальные и творческие возможности что-то этому противопоставить? Например, продвигать иные ценности, взгляды. Это, безусловно, касается всего, что имеет отношение к жизни неигрового кино.

Есть, конечно, какие-то виды искусства, например поэзия или некоторые сферы contemporary art, у которых сегодня вообще нет аудитории. На поэтов уже не собирается и сто человек. У неигрового кино такие же проблемы. По телевидению его почти не показывают. Вернее, показывают лишь те фильмы, которые мы не можем отнести к документальному арту. Как скажет какой-нибудь интеллектуал, это всё продукты пропаганды. Неигровое кино не показывают в кинотеатрах и на ТВ, оно не собирает денег, не имеет аудитории. Живет исключительно в пространстве профессионально продвинутых маленьких групп, за счет фестивалей, спонсоров, собственной отваги авторов. Конечно же, у неигрового кино нет таких ресурсов, какие есть у Хермaниса, когда он приглашает в свой спектакль Барышникова, что мгновенно дает неимоверный репутационный и событийный смысл. Одно из основных достижений продюсеров «Левиафана» заключалось, кроме прочего, и в том, что они перевели фильм из художественного события в политическое, в сто раз увеличив тем самым его аудиторию.

Мы понимаем, что человечество переходит в ситуацию, когда основным производством современного мира является изготовление массовых представлений о происходящем – культурных, мировоззренческих, моральных, мотивационных и поведенческих характеристик понимания и поведения в жизни. Тот, кто контролирует это понимание, контролирует и саму реальность. Ему важно, чтобы схемы объяснения действительности у миллионов людей были удобные и… утешительные. Неигровое кино оказывается здесь в очень тяжелом положении, поскольку оно практически всегда – за сложное и адекватное отражение жизни. Оно рассказывает об инвалидах, о несчастных,

о бедных, о страдальцах, о больных раком… Оно *свидетельствует*! А значит, всегда выступает против любой мифологии и в большинстве случаев является оппонентом власти. В России эти драмы умножаются еще и потому, что лучшее документальное кино – против имитаций, подлогов, всего того, чем очень серьезно и успешно занимаются коммерческий и телевизионный форматы культуры. Последние действуют от имени публики и от имени денег, а общество и человек чаще всего воспринимаются ими как клиенты государства.

Как в этих условиях остаться независимым? Где взять деньги, которые государство никогда на такую позицию не даст? И бизнес тоже, поскольку он у нас безмерно лоялен государству.

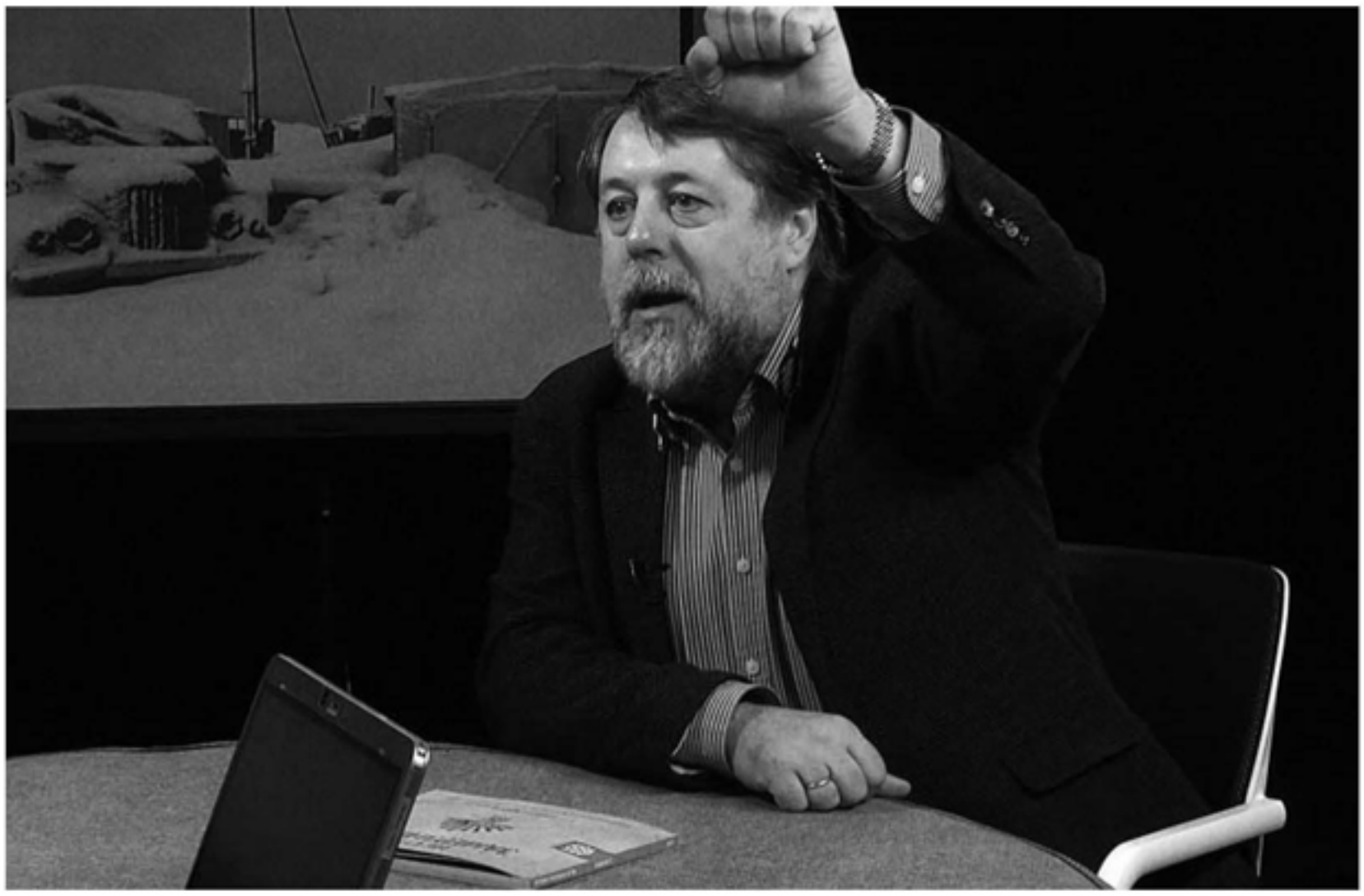
Виталий Манский. Я правильно понял, что непропагандой может быть только чистое искусство, лишенное пафоса общественного вызова?

Даниил Дондурей. С одной стороны, есть условия, обстоятельства куда более сложные, чем те, о которых я говорил. Разного рода познавательные, интеллектуальные, эстетические, духовные процессы – проблемы, аспекты, ценные сами по себе, выходящие за цели продвижения этих процессов или продуктов. Они могут быть актуальными и не очень, но всегда сложные, тонкие, с изысканной формой.

Виталий Манский. А неактуальное кино может быть пропагандой?

Даниил Дондурей. Пропагандой является все, где появился потребитель, в том числе и ваш фестиваль. Любое продвижение к продаже содержаний есть пропаганда.

Виталий Манский. Тогда вопрос к Улдису. Как ты считаешь, документальный фильм «Старше на 10 минут» Герца Франка – это пропаганда?



Виталий Манский

Зара Абдуллаева. Пропаганда таланта.

Улдис Цекулис. Когда ты, Виталий, пригласил меня на этот разговор, я раздумывал… Пропаганда, документальное кино… Я прежде не задумывался о такой комбинации. Для меня пропаганда – когда ты не знаешь, кто за этим стоит. В чем суть, о чем фильм, что ты хочешь сказать, оставаясь честным? Это уже как default. Должна быть искренность режиссера: рассказать свою историю и предоставить все возможности зрителю, чтобы он их использовал для формирования своего чувства и своего отношения к событиям фильма.

Виталий Манский. Как, например, Лени Рифеншталь снимала свой «Триумф воли»? Конечно, это был ее искренний рассказ о том, что она видела вокруг, о стране, которая развивалась в нужном, на ее взгляд, направлении. Ее в*и*дение было адекватно воспринято аудиторией.

Улдис Цекулис. Она была искренней. Но документальное кино – это очень открытая система. Оно не замкнуто на себе самом. И аудитория тоже часть результата твоего фильма.

Зара Абдуллаева. Вот именно. Я хотела сказать, что слово это, «пропаганда», заранее имеет массу негативностей. Независимо от того, как мы квалифицируем один фильм или другой. Но на самом деле, пропаганда это или не пропаганда, решает зритель, а не художник, не инвестор или кто-то еще. Евгений Афинеевский, режиссер фильма «Зима в огне», проживающий в Лос-Анджелесе и в Киеве, показывает ранний, романтический период украинской революции, но – только с одной стороны. Увидеть в этом пропаганду могут лишь безумцы, хотя там действительно односторонний взгляд на события. Это очень доходчивая, внятная,

ясная картина, особенно необходимая иностранным зрителям, которые вообще не в курсе, кто там «слева», кто «справа», и не знают нюансов происходившего. Поэтому она важная. С другой стороны, все-таки многие считают, что это Первый канал, только наоборот. Значит, это проблема восприятия, проблема того, как ты смотришь кино. Это ты, зритель, чувствуешь пропаганду или ее отсутствие.

Виталий Манский. Извини, я, конечно, не понимаю. Как это может быть не заложено в картине о Майдане определенная позиция, а значит, и пропаганда? Еще в «Черном квадрате» могу допустить, что не заложено что-то, но и там есть столько всего, что мама не горюй.

Зара Абдуллаева. Во-первых, Малевич действительно закладывал больше, чем кажется тебе и другим режиссерам. Но мы сейчас не о «Черном квадрате» говорим. Позиция и пропаганда – это разные вещи. Понимаешь?

Виталий Манский. С трудом. Потому что был задан вопрос, от которого Улдис ушел и к которому мы вернемся: является ли пропагандой фильм «Старше на 10 минут»?

Зара Абдуллаева. Извините, что я вас перебила. Но надо наконец различать позицию и пропаганду.

Улдис Цекулис. Ты хорошо провоцируешь, Виталий. Насчет фильма «Старше на 10 минут». Я думаю, как правильно сказано, очень важен политический контекст. В пропаганде всегда появляется политика. В картине Франка такого контекста нет, поэтому это стопроцентно не пропаганда. Скажу о фильме, над которым мы сейчас работаем. Нам надо найти сопродюсеров, нужен телевизионный канал, отсюда сразу же появляются военные новости, хотя мы их поначалу не хотели. Возникает вопрос: становится ли это в результате пропагандой?

Виталий Манский. Когда мы говорим о двух сторонах конфликта, лучше, чем Андрей Ерастов, нам об этом сейчас никто не скажет, хотя мы с тобой, предупреждаю, будем спорить. Картина как раз предъявляет обе стороны и, казалось бы, уже по этой причине должна быть лишена пропаганды.

Зара Абдуллаева. А публика на самом деле хочет «пропаганды», хотя не всегда это слово употребляет и даже сторонится его. Ты не понимаешь этого?

Виталий Манский. Нет. Итак, Андрей, пропагандистская ли ваша картина?

Андрей Ерастов. Она контрпропагандистская. С этим словом я успел познакомиться в 1983 году, когда в отзыве на один мой любительский фильм, кстати, на него были замечательные рецензии, Комиссия по контрпропаганде – она так и называлась при Андропове – написала, что он «идеологически непонятный». Я этой оценкой горжусь до сих пор.

Виталий Манский. Кстати, ты продолжаешь работать в этом жанре.

Андрей Ерастов. Природа документального кино так подло устроена, что оно прекрасно себя чувствует в ситуации, когда существует артикулированная идеология. Очень хорошо помню Госкино, ЦСДФ,

«Леннаучфильм» – там можно было заниматься великолепными вещами. С другой стороны, с моим боевым товарищем Шахидой Тулагановой мы работаем на BBC много лет и наблюдаем абсолютно симметричные ситуации. Вопрос действительно только в терминологии: это пропаганда соблюдения правил дорожного движения или пропаганда идеологических вещей? Не будучи искусствоведом и культурологом, могу сказать, что, наверное, были моменты, когда человеческие ценности вдруг пересекались с идеологией. В 1960-е годы. Почему и появился фильм «Старше на 10 минут». Просто совпало. Это 1970-е, но и отголосок 1960-х. Мне посчастливилось – в разном качестве – работать на картинах, под которыми я бы безоговорочно подписался. И как человек, и как профессионал, и как зритель…

Сейчас эти позиции расходятся очень сильно. Если к нашему фильму «Аэропорт Донецк» приблизиться, то это результат авантюризма, присущего Шахиде, да и мне тоже. У нас была та самая магическая возможность документального кино, которая завораживает, и мы от нее, как наркоманы, зависим. Это возможность свободно видеть мир…

Возможность GoPro, забытых камер наблюдения, возможность aerial shots, всех этих дронов. В нашем случае еще и возможности корреспондентской сети. Когда эта технология попала в руки, просто нельзя было удержаться от соблазна. Мы не смогли не вступить в совершенно партизанские действия по созданию фильма. Я-то фриланссер, похулиганил – и ушел в тень. А Шахида с коллегами поставили себя под удар. У них была корреспондентская сеть и на той, и на другой стороне, Шахида ездила всюду. Садишься в машину, проезжаешь три блокпоста и видишь того, кто только что бился с теми, кого ты полчаса назад снял. Держа в руках две эти уникальные вещи – уникальную камеру и корреспондентские сети, – мы просто не могли с собой справиться, будучи, естественно, наркоманами самой возможности «вездесущего ока».

Виталий Манский. Зара, ты согласна, что это контрпропаганда, авантюризм, что «Аэропорт Донецк» – сгусток гуманистических ценностей…

Зара Абдуллаева. Согласна, что контрпропаганда, потому что там нет выбора какой-то одной позиции. Согласна, что авантюризм, потому что только авантюристы делают хорошее кино, хотя бывают исключения. Режиссер только потом понимает, авантюрист он или нет, а когда снимает, он себя таким не чувствует. Не до этого ему.

Виталий Манский. Я просто хочу определиться с терминами. Мы договариваемся о том, что контрпропаганда пропагандой не является. Это так?

Даниил Дондурей. Между этими понятиями нет разницы.

Виталий Манский. Нет, секундочку. Контрпропаганда уже не является пропагандой?

Зара Абдуллаева. Это какая-то игра слов, Виталий, схоластика.

Виталий Манский. Мне как раз нравится возможность спрятаться за термином «контрпропаганда».

Зара Абдуллаева. Прятаться не надо, авантюристы не прячутся. Хотя ты не авантюрист. Только, может, латентный, и никто об этом не знает. Контрпропаганда – это как бы другая сторона пропаганды. Я не понимаю, почему ты вкладываешь в это слово позитивный смысл – в отличие от негативного понимания пропаганды?

Виталий Манский. Даниил Борисович сказал, что «пропаганда» – отрицательный термин в общественном восприятии. А сейчас мы, как бы уходя от отрицательного термина, прячемся за положительным. Контрпропаганда – это точно такая же пропаганда, только другой позиции.

Зара Абдуллаева. Это действительно словарный спор, и тут уместны толковые словари. Помнишь, в фильме «Полицейский, прилагательное» есть гениальный эпизод про слово «совесть»? Это игровая картина, но сделана как парадокументальная. Контрпропаганда или пропаганда – не имеет ровно никакого значения, кроме названия этого «круглого стола» и последующей публикации. На самом деле серьезного, сущностного значения эта игра слов не имеет. Назови хоть горшком. Так же, как и твой вопрос про чистое искусство или не особенно чистое. Это жонглирование терминами. Но, может быть, для какой-то дорожной карты оно нужно.

Что касается фильма Андрея Ерастова. Контрпропаганда это или пропаганда, «Аэропорт Донецк» вызывает недовольство. Хотя, казалось бы, не должен был провоцировать такую реакцию, потому что там даны голоса из хора разных – противоборствующих – сторон. Значит, это проблема не фильма, а воспринимающего человека. Что же он хотел бы увидеть в картине о Донецке, что именно для себя уяснить? Да, это проблема не автора, а зрителя. Это первое. Второе: самое замечательное, что в этом фильме агенты обеих сторон были сами по себе душераздирающими. Это материал самодостаточный. И зритель, если он не полный идиот и не бесчувственный, не может не откликнуться. Но когда появляются кадры еще живого аэропорта, потом мертвеющего, безмолвного, руинированного, они действуют еще сильнее высказываний людей на этом фоне. Как ни парадоксально, они становятся менее существенными, чем кадры аэропорта. Это тонкий момент. Поэтому, видя эти безмолвные планы аэропорта, причем в развитии, в подробностях, в разных ракурсах, восприимчивый человек – любой, и сторонник Украины, и сторонник сепаратистов, – хочет, чтобы автор каким-то образом проявился. Но автор лишь снимает и показывает.

Виталий Манский. Вывода хочется.

Андрей Ерастов. Пропаганда дает ответы, а искусство ставит вопросы.

Зара Абдуллаева. Дает тебе возможность подумать и содрогнуться.

Андрей Ерастов. Очень здорово иметь такого зрителя, который видит две парадигмы фильма. Две противоборствующие стороны – и потихонечку разрушение прекрасного аэропорта.

Совершенно правильно – мы избегали выводов. Пропаганда начинает с выводов. Как всегда: диктатура боится вопросов, а демократия боится ответов. То же самое и у нас здесь. Украинский боец говорит: «У меня нет

ненависти к простому солдату, с которым мы можем сейчас встретиться в бою. Кто-то погибнет. Но есть ненависть к тем – с обеих сторон, – кто на телевидении и в Интернете разжигает наше противостояние».

Зара Абдуллаева. Но в фильме нет этого текста.

Андрей Ерастов. Я подрезал в последнюю минуту. Не имею права…

Зара Абдуллаева. Ну и правильно.

Виталий Манский. Мы можем зафиксировать промежуточные итоги. В них напрашивается вывод: даже если картина не является пропагандой, но, попадая в телевизионный эфир, она помимо своей воли становится инструментом пропаганды. Помимо желания, наполнения и так далее. Фильм Матвея Трошинкина «Можно я просто буду» посвящен той проблематике, которая не приветствуется российским законодательством. Оно запрещает пропаганду подобных отношений. Твоя картина может быть объявлена пропагандой?

Матвей Трошинкин. Для меня есть два важных момента. Первый, общеизвестный: контекст всегда диктует взгляд на текст. Это касается не только искусства, но и вообще любых явлений, в том числе исторических документов, указов, распоряжений. В каждом времени они по-новому оцениваются, взгляд на них меняется. Второй момент, более прикладной. Как режиссер, который ищет темы, я должен убедить продюсера, почему это надо делать. Для меня краеугольным камнем любого фильма является конфликт. Через него я уже нахожу какие-то пути, смотрю, что можно сделать. Если сравнить общество с организмом, то, мне кажется, глупо хвалить здоровое сердце и желудок, если у тебя гниет мизинец. Мое сознание направлено на этот мизинец. Там конфликт организма, и там требуется какое-то вмешательство. И геи, и вообще ЛГБТ – это тема, которая сегодня взята на вооружение идеологами, на мой взгляд, для отвлечения внимания общества от реальных нерешаемых проблем. Герои фильма говорят, что это положение вещей всегда было, от этого никуда не деться. В 1992 году проблема была вычеркнута из международного классификатора болезней. Сегодня научное сообщество считает, что это норма, которая остается исключительно вопросом восприятия общества. Наука больше не задается целями лечения этих людей. Не зафиксировано ни одного факта того, чтобы гомосексуальный человек стал гетеросексуальным и наоборот. Но есть факты, когда гомосексуальные люди притворяются гетеросексуальными под разного рода давлением. Поэтому мой фильм будет всегда расцениваться в контексте времени и в пространстве тех, кто его смотрит. Это точно не пропаганда. Как это будет восприниматься – посмотрим.

Даниил Дондурей. Но ведь вы же защищаете неофициальную у нас точку зрения.

Зара Абдуллаева. Матвей защищает человека, который оказался геем.

Даниил Дондурей. Эта тема сегодня – чисто идеологическая. В России вообще этой проблемы не было на протяжении столетий. Специалисты по медиа ее достали, чтобы лишний раз показать «чудовищный»

западный мир. Противопоставить родному российскому – он традиционный, моральный, правильный.

Виталий Манский. Матвей, я советую быстро прятаться за словом «контрпропаганда».

Виктория Белопольская. Слушайте, вы попали в чудовищную ловушку, в которую обычно попадают профаны документального кино. Дело в том, что мы пока говорим о том, что я называю документальным кино в открытой форме, как бывает туберкулез в открытой форме, уже с кровохарканием. Когда речь идет об «Аэропорте Донецк», о разлагающихся наркоманах, о геях, которые априорно под ударом…

Весь этот разговор имеет смысл, потому что это такая открытая драматургия. Вот она, язва. Что с ней делать? Когда мы показываем это экзистенциальное пограничье, разговор о пропаганде, контрпропаганде имеет смысл. Но есть и другое кино. «Старше на 10 минут». Или «Саламанка», фильм из нашей программы, снятый начинающими российскими режиссерами Русланом Федотовым и Александрой Кулак в меннонитском сообществе в Мексике, черно-белый фильм, чистое произведение искусства. Эти картины не имеют никакого отношения к нашим политическим и социальным контекстам. К ним очень трудно подобрать ключ такого толкования – в терминах advocacy video, правозащитной или политической документалистики. Я считаю, что нам нужно понять, непременно ли мы прилагаем понятие «пропаганда» к документальному кино, к драмам людей, о которых вы снимаете кино. До какой степени этот вид искусства социально зависим. Всегда.

Виталий Манский. В ходе нашей дискуссии выясняется, что невозможно снять социально актуальную картину, чтобы она не была пропагандой или контрпропагандой. Эта составляющая приходит вместе с материалом помимо воли художника. Как молекулы соединяются. Там есть некие элементы, и их расчленить еще никому не удалось.

Виктория Белопольская. Значит, весь документальный кинематограф по определению – это пропаганда. Не вопрос. И, между прочим, там, где действуют сильные властные структуры, существует такое документальное кино. Возьмем Соединенные Штаты, где оно борется с властью корпораций или каких-то политических лобби. И в этом смысле их документальный активизм ничем не отличается от вашего активизма, Андрей, и Шахиды.

Андрей Ерастов. Но нами не манипулировали.

Виктория Белопольская. Там тоже люди считают, что представляют объективно все точки зрения.

Виталий Манский. Иветте, а тебя напрягает то, что все документальное кино, погруженное в реальность и актуальность, является пропагандой? Тебя не угнетает тезис, что и ты теперь тоже стала пропагандистом, бойцом этого вполне видимого фронта?

Иветте Лёккер. Да, угнетает. Для меня пропаганда – это нечто, всегда связанное с политикой и с распространением какой-то идеологии. И для меня это означает, что моим произведением я хочу якобы

манипулировать людьми таким образом, чтобы они думали, что оно – единственная правда.

Виталий Манский. Но у тебя же есть своя точка зрения, когда ты делаешь картину. Ее ты и пропагандируешь?

Иветте Лёккер. Мне не нравится слово «пропаганда» в применении к моему фильму или к фильму Матвея. Если это и пропаганда, то только моего субъективного взгляда. Когда я снимаю и потом работаю над картиной, я всегда стараюсь, чтобы в ней были слышны разные голоса, чтобы зритель потом сам мог решить, кому он верит. И мне важно, чтобы моя позиция как автора тоже была ясна.

Виталий Манский. В таком случае мы совершили круг и пришли к тому же, от чего отходили. Позиция Лени Рифеншталь была предельно ясной, искренней и индивидуальной. Она тем не менее создала один из мощнейших пропагандистских фильмов всех времен и народов. И ты выносишь на авансцену своего фильма «Если слепит, открой глаза» заявление, что все беды произошли из-за развала СССР. Там прозвучали голоса, тобою выбранные, подобранные и скомпилированные в двухминутное заявление о том, что все беды начались с того момента, как мы получили свободу. До этого проблемы не было. Это сильнейшее пропагандистское, на мой взгляд, заявление, с которым я категорически не согласен при всей любви к картине и уважении к тебе.

Иветте Лёккер. В фильме говорилось о том, что надо уметь справляться со свободой. Это самая важная фраза для меня. А что с ней делать, со свободой, нас не научили. Вот и пришли многие наши беды, ящик Пандоры открылся.

«Можно я просто буду», режиссер Матвей Трошинкин

Я согласна, конечно, что это был мой выбор как автора, дать какой-то контекст, чтобы потом понять личную судьбу моих героев. Героина не было в Советском Союзе в таком масштабе, а сейчас эта проблема касается большого количества людей. А в чем там пропаганда? Там есть мой голос. Весь фильм открытый, о нем можно спорить.

Зара Абдуллаева. Кстати, там есть слова матери героя. Она говорит, что лишилась всего, ее выгнали с работы и все такое. Но она при этом не стала наркоманкой, как ее сын, как люди другого поколения. Она помогает и сыну, и его жене. В картине есть баланс художественный. И не надо в связи с темой дискуссии – «пропаганда или контрпропаганда?» – так жестко режиссировать наше обсуждение.

Виталий Манский. Я сам сейчас снимаю картину о событиях на Украине и общаюсь со своими родственниками. Не с выбранными людьми, а с данными мне свыше. И тут уже никакой кастинг не проведешь. И я очень хочу, делая этот фильм, уйти от пропаганды. Но понимаю, что каждый человек, как только открывает рот, начинает заниматься пропагандой, используя меня как медиатора, потому что я переношу его мысли и слова на экран. Вот и всё.

Матвей Трошинкин. Какое-то время назад в Думе прозвучало, что одно упоминание в российской социальной сети или в СМИ названия наркотика будет расцениваться как его пропаганда, а следовательно, будет применяться уголовная статья. Сказал слово «героин» и…

Виталий Манский. Тогда я хочу постепенно перевести дискуссию в более широкий круг и задать вопрос в данном случае не дипломату, а гражданину Израиля. Я хочу вас, Цви, призвать говорить более свободно,

чем обязывает ваша профессия. В прошлом году Рижский фестиваль и российский «Артдокфест» открывались картиной латвийско-российско-израильского производства «На пороге страха» Марии Кравченко и Герца Франка, его последней работой. Сама возможность показа этого фильма в Израиле – не показ, а его возможность! – вызвала колоссальный общественный конфликт с вовлечением в него министра культуры Израиля, который заявил, что отзовет финансирование Иерусалимского фестиваля. Президент страны выступил с обращением по телевидению, сказав, что на земле Израиля эта картина не может демонстрироваться. И я так понимаю, что все это происходило вообще вне контекста самого фильма. Просто потому, что там упоминалось одно имя, которое табуировано в израильском обществе.

Цви Миркин. Да, все это было. Но я, хотя там участвовал и министр культуры, назвал бы это обменом мнениями, потому что разные стороны высказали разные позиции. Министр – одну, кинодеятели – другую. В результате определенный компромисс был найден. В любом случае не принимались окончательные решения о запрете показа.

Виталий Манский. Вы все-таки отвечаете как дипломат, а я к вам обращался как к человеку. Картину изъяли из программы фестиваля, и фестиваль только таким образом избежал отзыва госфинансирования. Это не обмен мнениями. Тогда и в России обменялись мнениями, и я теперь живу в Латвии.

Цви Миркин. Мне достаточно сложно говорить на эту тему, потому что она действительно очень больная, и в Израиле у очень многих из-за этой темы, не буду скрывать, слетают предохранители. Поэтому для меня реакция на фильм была вполне ожидаемой. Но в любом случае речь шла не о запрете. Потому что подобные материалы под действие цензуры в Израиле не подпадают.

Если говорить о пропаганде, то я думаю: когда отдельный индивидуум выходит на улицу и кричит, предположим, «бей жидов!» – это его личное мнение. Гадкое, отвратное, но личное. Если он это делает после того, как какая-либо организация заплатила ему и параллельно заплатила еще полусотне других индивидуумов за то же самое на разных улицах, – вот это уже пропаганда. Тут четкая граница. Когда Лени Рифеншталь снимала «Триумф воли» или «Олимпию», это была пропаганда, потому что ее фильмы были сделаны по определенному заданию, на деньги государства и в рамках определенной политической кампании. Когда какой-нибудь режиссер-одиночка-недоучка сделает малобюджетный пронацистский фильм – но опять же самостоятельно, без того, чтобы его кто-то поддерживал, и вне рамок какой-либо организации, абсолютно автономно, – да, это антисемитский фильм. Действия одиночки можно назвать, в частности, подстрекательством. Это зависит от контекста, но вопрос: считать ли это пропагандой?

С моей точки зрения, пропаганда – это деятельность, осуществляемая в рамках определенной программы с ее финансовой и властной поддержкой.

Даниил Дондурей. Мне кажется, наша дискуссия показала вот что. У нас понятие «пропаганда» всегда оценочное, явно негативное. А вот контрпропаганда до некоторой степени все-таки позитивное. Это противостояние тем силам, которые используют власть, деньги, разные каналы давления, институции для того, чтобы одну точку зрения продвинуть, а другие подавить.

Цви Миркин. Вот тут позвольте с вами не согласиться. В свое время в СССР существовала – это официальный термин – «контрпропагандистская деятельность, направленная против империалистической пропаганды». Что в этом позитивного? Контрпропаганда – это та же самая пропаганда, но только в другом направлении.

Даниил Дондурей. В данном случае вы немного лукавите. Речь идет о том, что фильм про Донецкий аэропорт показывает людей как с той, так и с другой стороны. Такой фильм не может быть показан на российском телевидении.

Виталий Манский. И на украинском.

Даниил Дондурей. Для кого-то он хуже, чем враждебный, поскольку объявляет, что и на той и на другой стороне может быть своя человеческая правда, и не понятно, куда деть противоположную точку зрения. Весь контент телевидения Российской Федерации с разными художественными вариантами управляется, в сущности, из одного кабинета. Это ж серьезная работа – контроль за содержанием программ, их форматирование… Сразу же возникает проблема: значит ли, что все фальшиво и становится объектом манипуляции, вранья? А любое противопоставление благородно, гуманистично и так далее?

Тут я вижу два аспекта. Во-первых, воспроизводится состояние мировоззренческой войны. Только в одном случае есть громадные ресурсы, а в другом они маленькие, самостоятельные, творческие, часто связанные с иностранцами. Второй аспект обусловлен тем, что Россия не прошла период мировоззренческой перезагрузки в связи с системной революцией 1991–1993 годов, когда появились рынок и свобода. А вот после 2012 года и особенно после 2014-го произошла обратная культурная перезагрузка – безмерно консервативная, под другим идеологическим флагом. Тут свои приоритеты, мораль, обращение к прошлому, жажда консолидации. Главная мысль: говорящие по-русски – это одна семья. Сотни нанятых специалистов занимаются формулированием этой доктрины, которая теперь, видимо, будет основной, поскольку нельзя иначе объяснить людям, почему и отчего на самом деле у нас экономический кризис.

Цви Миркин. В данном случае мы говорим о разных вещах. Я вообще не касался определения контента. Имел в виду только техническое определение. Мне не интересно, как с моральной точки зрения оценивать публикацию той или иной информации. Если какая-либо идея – и мне не важно, хорошая или плохая – публикуется по личной или групповой инициативе, это может быть все что угодно, но это не пропаганда. Если это делается в рамках организованной, профинансированной,

скоординированной кампании правительства, или группы каких-то организаций, не связанных с правительством, или международной организации, – это пропаганда. Оценка моральности или аморальности контента здесь не имеет никакого значения.

«Самовыдвиженка», режиссер Юлия Киселева

Виталий Манский. Мы в Латвии, где все по-другому. В контексте всего, что сказал Цви Миркин, я хочу спросить Бруно Ашчукса: когда ты руководил Киноцентром Латвии, вы запускали пропагандистские фильмы?

Бруно Ашчукс. Поддерживая проекты, мы не думали о пропаганде. Я хотел бы сделать одно замечание. Конечно, в разных странах ситуация разная. В Латвии, может, не такая серьезная, как, скажем, в России. Но все равно отношение к пропаганде – как к чему-то очень негативному, хотя все мы можем пропагандировать что угодно. Здоровый образ жизни, например. И многие произведения искусства, которые мы воспринимаем сейчас как великие, когда-то могли быть пропагандой религии или чего-то другого.

Если о сегодняшней ситуации в Латвии говорить, то есть специальный конкурс, выделены большие деньги на празднование столетия образования Латвии как государства – это будет в 2018 году. Мы должны делать фильмы, связанные с этой темой, но кто-то может посчитать, что это пропаганда. Тут уже связывались эти понятия – точка зрения автора и пропаганда. Виталий, ты вот говорил, что твои родственники, которых ты снимаешь сейчас на Украине, как бы используют тебя и с твоей помощью имеют возможность высказаться. Я считаю, что идея твоего фильма очень интересная – через личностное показать исторические события, изменения, разные пласты общества.

«В лучах солнца», режиссер Виталий Манский

Есть известное высказывание, что фильм или любое произведение искусства рождается дважды: когда автор его придумал и сделал и когда зритель его увидел. Зритель – очень важный элемент. Зритель всегда разнородный, он смотрит через свой фильтр – из собственной истории, из религиозных убеждений, из своего образования, из всей своей жизни. Автор может и не иметь в виду какую-то цель, но она может быть ему приписана, навязана, использована кем-то другим в иных ситуациях. Я видел картину «На пороге страха», но не знал, что ее изъяли из программы фестиваля в Иерусалиме. Тут видно, как произведение использовали в каких-то ситуациях, о которых автор вообще не подозревал. Но, как уже говорилось, искусство задает вопросы, а пропаганда дает ответы.

Улдис Цекулис. Конечно, антипропаганда – это тоже пропаганда. В Америке есть очень успешный и точный термин: advocacy documentary, который дает понять, что есть точка зрения автора или группы авторов. Да, пропаганда – это что-то, что стоит под большой системой. Но мы тут говорим не о пропаганде, а об авторском кино. И термин «пропаганда» все время режет этот разговор.

Виталий Манский. Майкл Мур – это не то что пропаганда, это пропаганда в квадрате, в кубе, во всех степенях, какие можно себе представить. В Советском Союзе ему бы дали Ленинскую премию. И Сталинскую, кстати, тоже. В их мире дали «Золотую пальму», что, в общем, вполне конвертируемо…

Зара Абдуллаева. Ты не упрощай, ты все время упрощаешь.

Сонора Брока. Мне было одиннадцать лет, когда Латвия стала независимой, я выросла в свободной стране. В Латвии мы очень хорошо чувствуем, когда что-то является пропагандой, когда заранее запланировали, как нам надо думать про что-то. И нас очень раздражают подобные манипуляции. Может быть, из-за этого у нас и нет фильмов, которые можно назвать пропагандой. Может, потому и те попытки сделать как бы фильм-пропаганду, который бы прославлял нас, страну, тоже нам не нравятся, потому что это все равно некое давление. В Латвии немного другой взгляд на эти темы, потому что мы очень хорошо знаем, что такое давление и что можно сделать, имея такое оружие, как пропаганда.

Улдис Цекулис. Мы семь лет назад с Петерисом Крыловсом делали фильм «Клуцис – неправильный латыш». Уже само название звучит как слоган. В этом фильме мы специально использовали элементы пропаганды. Но он получился искренним и душевным, потому что это был откровенный взгляд режиссера. Ты можешь использовать элементы пропаганды, но если делаешь это искренне, открыто, если зрителю понятны точка зрения автора, его цель, замысел, картина перестает быть пропагандой.

Виталий Манский. Я прекрасно помню эту картину, мы ее показывали на «Артдокфесте». Она посвящена истории создания пропагандистских плакатов, работающих на власть большевиков. Сегодня они не работают и пропагандой уже не являются. Нет этой власти, нет той аудитории, которой они были адресованы. Сейчас они висят на стенах галереи «Тейт» в Лондоне, потому что изъяты из контекста. А вот когда находились внутри него, были классической пропагандой. И с фильмами то же самое.

Для меня в этом смысле очень показателен достаточно простой эпизод из «Фотоувеличения» Антониони, когда там в клубе идет борьба не на жизнь, а на смерть за гитару, брошенную в фанатскую зону. И один человек вырывает гитару, выскакивает с ней на улицу, бросает… Когда он вынес ее из «контекста», она стала ненужным предметом, хотя только что была вожделенным объектом. Пропаганда – это не объект, а смысловое пространство, в которое он попадает. Значит, мы с вами – пропаганда, а не кино.

Фильмы той же Лени Рифеншталь были использованы Михаилом Роммом в контрпропагандистских целях, когда он делал «Обыкновенный фашизм», переходя из контекста в контекст, из среды в среду. Все современное искусство работает на контекстах, это его принцип. Изымаешь из одного пространства унитаз, вносишь его в пространство галереи, переворачиваешь – и вот тебе Дюшан. Наше восприятие – это все равно «номер один».

Современное российское телевизионное документальное кино – его по понятным причинам нет на «Артдокфесте» – является сегодня и пропагандой. Фильм «Крым. Путь на Родину», где президент Российской Федерации рассказывает на камеру, как была спланирована операция по захвату территории соседнего государства, обеспечивает мудрому

и сильному лидеру 86 процентов электоральной поддержки. С другой стороны, через какое-то количество лет эта картина будет фактом контрпропагандистского документального кино. Получается, что это просто изложение чьей-то точки зрения, которая сегодня попадает в одну среду и работает одним образом, завтра попадет в другую среду и будет действовать диаметрально противоположным образом.

Виктория Белопольская. Я когда-то работала рецензентом, мне приходили стихи, люди считали, что это поэзия. Я даже цитировать это боюсь. Мало ли что автор считает.

Зара Абдуллаева. Человек, который пишет, – писатель. Ты можешь его им не считать, но раз он пишет, он – писатель. Кино снято – значит, это фильм. А ты уже будешь оценивать. Это разговор другого рода. Просто здесь есть одна закавыка, которой не избежать. То, что не названо, того не существует. Вопрос терминологии кажется важным, но он и разрушает суть дискуссии, например, или еще чего-то. Это ловушка или противоречие, в которых мы оказались: вопрос терминологии. Потому что нельзя же оперировать какими-то воздушными путями. Надо назвать: пропаганда, контрпропаганда и прочее. Контекст. Или вот вспомнить актуальное искусство начала XX века, Дюшана или «Черный квадрат»... Но как быть? Надо думать не о языке. Ты, Вика, как программный директор думаешь о языке кино. Но есть еще и язык коммуникации, рефлексии, который тоже находится в каком-то плавающем режиме. А мы эти термины взяли из совсем другого контекста. Хотя они, термины, и должны быть, но назвать их, мне кажется, надо иначе. Как? Не знаю. Вот это действительно проблема.

Даниил Дондурей. Мне кажется, мы довольно продуктивно поговорили. Обнаружили массу нюансов. Поставили вопросы. Но версий ответов у нас нет. Я пытался об этом в начале говорить. Потому что у неигрового кино множество ограничений, сложных ситуаций, связанных с тем, что оно, конечно же, жаждет внимания зрителей. Неигровое искусство – я имею в виду именно искусство, а не кумиров Виталия с ВГТРК – нуждается в аудитории. Но доступ к ним в России ограничен. За это идет война. Каждодневная, с жертвами, каждый ее решает, обходит, мистифицирует. Качественное неигровое кино всегда выступает за человека, истинный человеческий капитал, как скажут экономисты. И это очень важное измерение.

Эта война будет идти постоянно. Как бы мы ее ни называли, никто не сможет преодолеть этот смысловой тренд: пропаганда – это власть, обманка, фальшаки, виртуальное насилие. Против этого мы ничего сделать не можем. Потому что сталкиваемся с этим каждый день.

Но вот на что я хотел бы обратить внимание в конце дискуссии. У нас с вами есть тоже большой ресурс, связанный с тем, что никакая власть ни за какие деньги, ни благодаря контролю над двадцатью кнопками российских телеканалов, не может только одного – определять профессиональные репутации художников, продюсеров, компаний, фестивалей. Это на самом деле очень мощный ресурс. Его никто

не способен контролировать. Сколько бы ни пришло интерпретаторов, какие бы деньги они ни получали, репутация – вот эксклюзивный ресурс. Ее невозможно имитировать. И в этом большая надежда российской культуры. Она неподвластна пропаганде.

Зара Абдуллаева. «Золотую маску» убивают, а ее экспертный совет меняют.

Матвей Трошинкин. Мне кажется, что человечество уже накопило достаточно багажа в киноискусстве и уже готово внедрять его в сознание не только общества, но и власти. Эти компетенции следует делать частью общего образования. Когда-то светская литература пришла в параллель церковной, накопила багаж и появилась на свет. Сегодня не все читают, но все изучают литературу в школе. Я считаю, что сегодня историю кино, в том числе документального, надо рассматривать не только как искусство для киноманов и профессионалов, но и как часть культуры, которая влияет на все общество.

Виталий Манский. На государственном уровне уже создан список из ста российских картин, которые направлены на решение этих задач. И, по сути, этот отбор уже является позицией с сургучной печатью. А эта установка по определению является технологией пропаганды.

Виктория Белопольская. Любой выбор – пропаганда.

Андрей Ерастов. Учебник зоологии тоже?

Даниил Дондурей. По-моему, чудесное название нашего обсуждения: «Выбор – уже пропаганда».

Виктория Белопольская. В чем сила ресурса репутации? В конвертируемости?

Зара Абдуллаева. В совести. В отчаянии. Нет другого выхода.

Даниил Дондурей. Ресурс репутации в том, что она всегда существует в большом времени. А манипуляторы работают с моментом. И в этом силы не равны. Те, кто имеет дело с большим временем, остаются в нем и тем самым – в истории. А те, кто как бы делает эту историю и дурачит миллионы соотечественников, остаются лишь до поры до времени. ◆

Рига

Литературная запись Елены Паисовой

Наталья Сиривля

ПОЕДИНОК

«Крокодил Геннадий»
Crocodile Gennadiy
Автор сценария, режиссер
Стив Хувер
Оператор Джон Поуп
Композиторы Аттикус Росс, Леопольд Росс, Бобби Крлич
Animal
США – Украина
2015

Фильм Стива Хувера «Крокодил Геннадий», получивший Гран-при «Артдокфеста», – из разряда тех, что обречены на зрительский и фестивальный успех.

Во-первых, это красиво. На экране захватывающе снятый город Мариуполь, постсоветский индустриальный Мордор с дымящими трубами, портовыми кранами, кривыми рельсами, уходящими в тревожный закат. Ну и, естественно, с морем; море всегда красиво.

Во-вторых, в центре повествования – уникальный герой. Пастор, борец, Робин Гуд, харизматик, современный Макаренко, спасающий беспризорников от наркоты, проституции и безнадеги, дающий им, что называется, «путевку в жизнь».

В третьих – сами дети. Грязные до невозможности, запущенные, гниющие заживо от наркотиков, с жуткими судьбами: батю убили, мать пьет; папка повесился, мамка пьет; мамке мы не нужны, она говорит: «Когда же вы сдохнете?», и т.д. – они на глазах превращаются в отмытых, здоровых, смешливых подростков, сочиняющих рэп, танцующих брейк, качающих пресс, скачущих на батуте и с удовольствием передразнивающих самого пастора.

Ну и сюжет к тому же нетривиальный: в смысле «про что кино?»

«Крокодил Геннадий» – это не просто документальный рассказ о мариупольском пасторе Геннадии Мохненко и созданном им детском реабилитационном центре «Республика «Пилигрим». Нет. Стив Хувер – поэт и романтик – выстраивает на этом материале многослойный символический, даже, не побоюсь этого слова, визионерский текст о судьбах шестой части суши под названием б.СССР. Делает он это не из

←
«Крокодил Геннадий»

соображений какого-то изощренного эстетизма, но просто пытаясь понять, уложить в голове совершенно невозможную для западного человека реальность. Где в огромном индустриальном городе, в начале XXI века по улицам ездит «скорая помощь» – железное корыто без оборудования и лекарств. Где несовершеннолетние бездомные живут в канализации, грабят прохожих или продают себя за наркотики. Где аптеки без рецепта отпускают им наркосодержащие препараты. И где противодействие всему этому перерастает в былинный подвиг на грани возможного, в деяние сказочного богатыря.

В качестве смыслового подспорья режиссер, естественно, стремится использовать коды местной, автохтонной культуры.

Первый слой – знаменитый мультик про крокодила Гену и Чебурашку. Это, так сказать, полюс «абсолютного гуманизма в вакууме», процветавшего в детской (да и не только в детской) советской культуре. Чем жестче, тупее и безысходнее была жизнь, тем больше коллективное сознание нуждалось в этой «кислородной подушке» – уверенности, что мир гостеприимен и мил, что добро всегда побеждает, что всех одиноких можно передружить, а беспризорных занять, построив им детскую площадку... Что зло имеет облик вредной, забавной старушки с сумкой и существует только затем, чтобы добавить немного адреналина в кровь положительной зеленой рептилии и ее друзей.

Эту уверенность, необходимую ребенку просто чтобы выжить, чтобы иметь хоть какие-то основания сказать жизни «да!», пастор и внушает детишкам, представляясь крокодилом Геннадием. Режиссер же использует мультик как сказочно-иронический лейтмотив. Ведь так удивительно все совпадает! Крокодил Гена детишек из люков вытаскивал, и пастор вытаскивает. Крокодил Гена детскую площадку построил, и пастор построил «Республику «Пилигрим». Крокодил Гена находил понимание у милиции, и пастор находит, хоть и нарушает подчас закон... В напряженном эпизоде с извлеченным из подвала избитым и доставленным в милицию бугаем-педофилом режиссер просто «жульничает», подменяя весьма неприглядную реальную развязку благостной цитатой из мультика. (На самом деле, если судить по книге Геннадия Мохненко «Непедагогическая поэма», в милиции педофилу добавили «люлей», приковали на всю ночь к батарее и... отпустили. Судебных перспектив у истории не было; свидетельства несовершеннолетних не имели юридической силы. Видимо, подобное «беззаконие в квадрате» для американского сознания было уже too mach).

Однако в целом Хувер отлично отдает себе отчет, что в жизни Мордора не все так безоблачно, как в сказке про крокодила Гену. И смысловым лейтмотивом, легитимирующим использование силы – то бишь архаических, варварских социальных технологий, – становится в картине русская народная песня «Дубинушка»: «Англичанин-мудрец, чтоб работе помочь, изобрел из мозжины машину, а наш

русский мужик, коль работать невмочь, он затянет родную дубину. Э-э-эх, дубинушка, ухнем...», и т.д.

«Крокодил Геннадий»

«Дубинушка» в классическом исполнении Ф.И.Шаляпина звучит в фильме несколько раз: и на кадрах, где пастор собирается на проповедь, и где он отчаянно лупит боксерскую грушу или вместо лошади тянет борону, распахивая для детей огород. Сила вместо «машины». Проповедь – «дубиной по голове», когда умирающего пацана перед отправкой в больницу затаскивают на матрасе в спортивный зал, чтобы все остальные дети увидели, «что такое заражение крови» (с ударением на последнем слоге) и ужаснулись. Самодеятельные облавы, когда «пилигримовцы» извлекают беспризорников из «малин» и подвалов и, не особо спрашивая согласия, заталкивают в машину. Произвол вместо закона, самоуправство вместо нормальной работы служб. Друг, вечный спарринг-партнер на словесном ринге, пастор Сергей Демидович упрекает Мохненко в телепередаче: «То, что ты творишь, безумно опасно! Это же самосуд». «Да, – парирует Мохненко, – и более того, Господь укреплял мой кулак!» Публика взрывается аплодисментами.

Тут, я думаю, зрителю становится сильно не по себе. С такой силой, с такой харизмой, с такой уверенностью в собственной правоте, с таким пренебрежением к закону можно сотворить из толпы вчерашних беспризорников что угодно: секту, банду, гарем, казарму, тюрьму... Тем более что герой в фильме, кажется, действует по принципу «один в поле воин». Из взрослых сотрудников реабилитационного центра мы видим только молчаливого шофера микроавтобуса. На пару минут появляется в кадре жена – Елена. А так на экране в основном пастор и дети. Прочие взрослые – или проблемные родители/родственники; их собирательный образ – заключенные женской

«Крокодил Геннадий»

тюрьмы, выстроенные на плацу, чтобы слушать проповедь пастора, или же коррумпированные чиновники, милиционеры и врачи, которых приходится всячески теребить, ибо они вовсе не горят желанием исполнять собственные обязанности.

Это, пожалуй, главное искажение в фильме. На самом деле, если открыть книжку Мохненко, становится ясно, что рядом с ним куча соратников-единомышленников, которых он не устает благодарить на каждой странице. Но режиссеру важен именно этот образ былинного богатыря, в одиночку ведущего с «идолищем поганым» бои без правил. Драматизм нагнетается. И глядя на безбашенную езду героя «по встречке на красный свет», ждешь все время с замиранием сердца, что он в кого-нибудь «вмажется». Однако ничего подобного не происходит. Пастору каким-то чудом удается вовремя затормозить.

Фильм, как я понимаю, снимался три года (2012–2015). В первой его половине использованы в основном архивные видеозаписи «Республики «Пилигрим». А во второй, снятой уже, собственно, Хувером, выделяются три истории, которые разворачиваются в режиме реального времени.

Первая – история глухонемой девушки Любы; ее пастор находит в состоянии нервного срыва в каком-то чудовищном захламленном сарае и вырывает из лап алкаша-сожителя, насильника и подонка, сплавившего куда-то новорожденного Любиного ребенка.

Вторая – история сорокадвухлетней Оксаны, которую муж, по словам соседей, бил смертным боем и, наконец, абсолютно голой выгнал из дому.

Третья – история девочки Анжелы, которую пастор, не имея на то никаких юридических оснований, насильно забирает из жуткой

«Крокодил Геннадий»

нищей халупы от глухонемых мамы и бабушки, продающих себя за бутылку водки.

И во всех этих трех историях есть момент, когда герой, глубоко лично задетый участью жертв, удерживается от естественного желания «размазать» виновников. Каждому из «злодеев» он дает шанс. И страшной, почерневшей от пьянства матери Анжелы, которая таскается в приют каждый день, чтобы девочка могла обнять-поцеловать «своего мамулика». И косорылому сожителю Любы Саньку, который приходит трезвый и что-то бубнит, что он себе Любу у Бога вымолил – глухонемую, убогую... И нелепому мужу Оксаны, который открывает дверь в плавках и надрывно обещает жене, если она вернется, «любовь и лобзания». Ну ни один нормальный человек в это все не поверит! А пастор верит. И не потому, что наивный. А потому, что там, где есть хоть искра любви – есть Бог, и грех человеку вмешиваться, судить и решать, как лучше. Герой – весь такой самоуверенный, сильный, бесцеремонный, в «сияющих доспехах» – вдруг тормозит. Как будто невидимая рука останавливает занесенный кулак.

И это выглядит на экране как чудо.

Да. Пастор – добрый, хороший человек. Да, он рассказывает в фильме, что сам вырос в семье алкоголиков; при этом очень любил родителей и больше всего боялся, что, когда вернется из школы, найдет одного кого-нибудь убитым в пьяной разборке. Да, у него несомненно присутствует комплекс спасателя, и он испытывает прилив эндорфинов, когда удается оттащить человека от бездны. Но для того чтобы роль спасателя не переходила автоматически в роль палача, чтобы сострадание к жертве не превращалось в негодование, ненависть, вражду и желание уничтожить виновного, естественных запасов человечности мало. Сострадая, помогая, ты тратишься

и, натурально, стремишься восполнить истраченную энергию. Ты жаждешь благодарности, привязанности, подтверждения собственной правоты. Мгновенно изменить эту эмоциональную траекторию трудно. Тут нужен дополнительный источник энергии. И у пастора есть к нему доступ. Постоянно. Этакий прямой провод в небесную канцелярию, который называется вера.

Фильм Хувера об этой стороне жизни героя по большей части стыдливо умалчивает. Поначалу кажется даже, что пасторский прикид – просто камуфляж, костюм, в котором удобнее иметь дело с миром. Он молится на экране, но в основном ритуально, публично. И даже когда рассуждает о Боге, ссылается не на Евангелие, а на «Братьев Карамазовых» Достоевского. Но, может, оно и к лучшему. Важны не слова, а дела. «Я виноват во всем. Зло мира – это моя вина. Это не проблема Бога, это – моя проблема», – говорит он за кадром, и мы видим, как Люба хихикает, стоя рядом с Саньком на кухне, в приличной квартире: «Я хочу замуж за Саню. Я хочу прокатиться на лимузине»; Анжела страстно, взасос целует мамулика; похорошевшая Оксана смущенно и кокетливо улыбается в камеру в пилигримовской столовой. Достоевский? Ну ладно. Это просто необходимый режиссеру «русский» фильтр, ширма, равно как и крокодил Гена и песня «Дубинушка». А за всем этим – Христос, который живет в человеке и действует через него так, что мы своими глазами видим плоды Его действия.

Итак, поединок.

По одну сторону барьера – верующий во Христа человек с русско-советским бэкграундом. А по другую – не равнодушие общества, не чиновники и наркоторговцы, не бедные, сломанные родители, не системная коррупция... Нет! Это все следствия. Главный противник «идолище поганое» – тот демонический дух, дух смерти и разложения, дух лжи и энтропии, который исходит от туши издыхающей советской империи. Враг персонифицируется для героя в гигантской монументальной фигуре Ленина, что высится на главной площади Мариуполя.

Кульминация фильма – праздничная тусовка у монумента: огненное шоу, воздушные шары, наркоманы, полыхающий в черных небесах фейерверк... Профиль героя на фоне огней. Озарение. Инсайт. Вызов: «ужо тебе!» Вызов постсоветско-имперскому демонизму от лица человека-с-Богом.

Это переломный момент. И дальше символическое противостояние в фильме переходит в плоскость абсолютно реальной политики – реальной борьбы не на жизнь, а на смерть. Хроникальные кадры Майдана. Крымская речь Путина. Обстрел Мариуполя... Империя наносит ответный удар. Последняя судорога издыхающего чудовища. Пастор с почерневшим лицом говорит, что готов просить о снятии сана и идти воевать, защищать то, что выстроено любовью, от тупого

и жестокого духа ненависти. Это – его война. Его боль. Разбитые стекла на полу приюта. Разбитые окна пилигримовского микроавтобуса. Неприкаянный Чебурашка болтается у покрытого трещинами ветрового стекла. Слова о том, что бедных детей-чебурашек дважды пришлось эвакуировать из-под огня. Слезы дождя в рапиде. Звуки выстрелов. Хроника: развороченные дома, голосящие женщины... Неужели все было напрасно? Неужели они победят?

Последние кадры. Пастор упрямо плывет, рассекая свинцовые волны осеннего моря. Разбитый в куски, поверженный Ленин. Крокодил Геннадий – выплывший, справившийся со смертоносной стихией и без сил лежащий на берегу.

Я не припомню другого фильма, где было бы так ясно – не сказано, а показано, – что единственное спасение России (я имею в виду все пространство бывшей империи) – Христос. Дух Любви и Жизни, единственно способный противостоять духу бессмыслицы, насилия, хаоса, смерти и разложения, временно возобладавшему на шестой части суши. Режиссер с трудом постигает наши реалии, фантазирует, воспринимает обыденность как набор символов, пытается постичь ее смысл, глядя сквозь призму национальных религиозно-культурных мифов, и сам ход исторических событий подтверждает вдруг: все, что ему привиделось, – правда. Сам ежедневный и ежечасный поток новостей возносит сюжет про пастора, спасающего детей, до уровня мистериальной битвы Добра и Зла, Христа и антихриста.

«Хорошо придуманная история не нуждается в том, чтобы быть похожей на жизнь. Жизнь сама старается походить на хорошо придуманную историю». Исаак Бабель. (Эпиграф к фильму.) ◆

Елена Стишова

ЗАКАТ ИМПЕРСКОЙ ЗВЕЗДЫ

Появись ретроспектива «Империя. Распад» на «Артдокфесте» два года назад, она не произвела бы такого шокового впечатления, как сегодня. Ретроспектива вписалась в мощный процесс переоценки событий 90-х именно сейчас, в точке наложения нескольких векторов – геополитического и нравственно-психологического. Духовное состояние общества социологи определяют таким малоупотребимым термином, как «аномия». Ценностный вакуум. В переводе на русский это означает полный раздрай в умах, порожденный нестыковкой архаических традиционалистских ценностей, транслируемых по ТВ, с вынужденной практикой жизни «по понятиям».

Чем дальше мы отстоим от тектонического сдвига конца двадцатого столетия, всерьез сулившего нам новую жизнь, тем очевиднее: мы были в состоянии аффекта, коллективной эйфории, что не способствовало трезвому аналитическому взгляду, – это бы еще полбеды, но искажало и затемняло даже внешние очертания событий и фигур.

Программа «Империя. Распад» пунктирно обозначила главные геополитические события новейшей российской истории – с 1990 года по нынешний день. (Пусть не во всей полноте, но девяти документальных свидетельств разных лет достаточно, чтобы отказаться от мифов, которые лгут про бескровную перестройку.) Майдан, война в Украине и сопряженный с этой напастью раскол в российском обществе, резко обнаживший накопившиеся за двадцать четыре года антагонизмы между «богатыми» и «бедными», либералами и державниками, «патриотами» и «пятой колонной», катализировали этот процесс. Понятие «империя» вошло в ежедневный лексикон СМИ. Геополитические интересы России и имперские амбиции нынешней российской власти – никто из политологов так и не сумел провести корректный водораздел между обязанностями политических лидеров по защите безопасности страны и их тайными экспансионистскими целями. В любом случае получалось: Россия, распустившая «союз нерушимый»

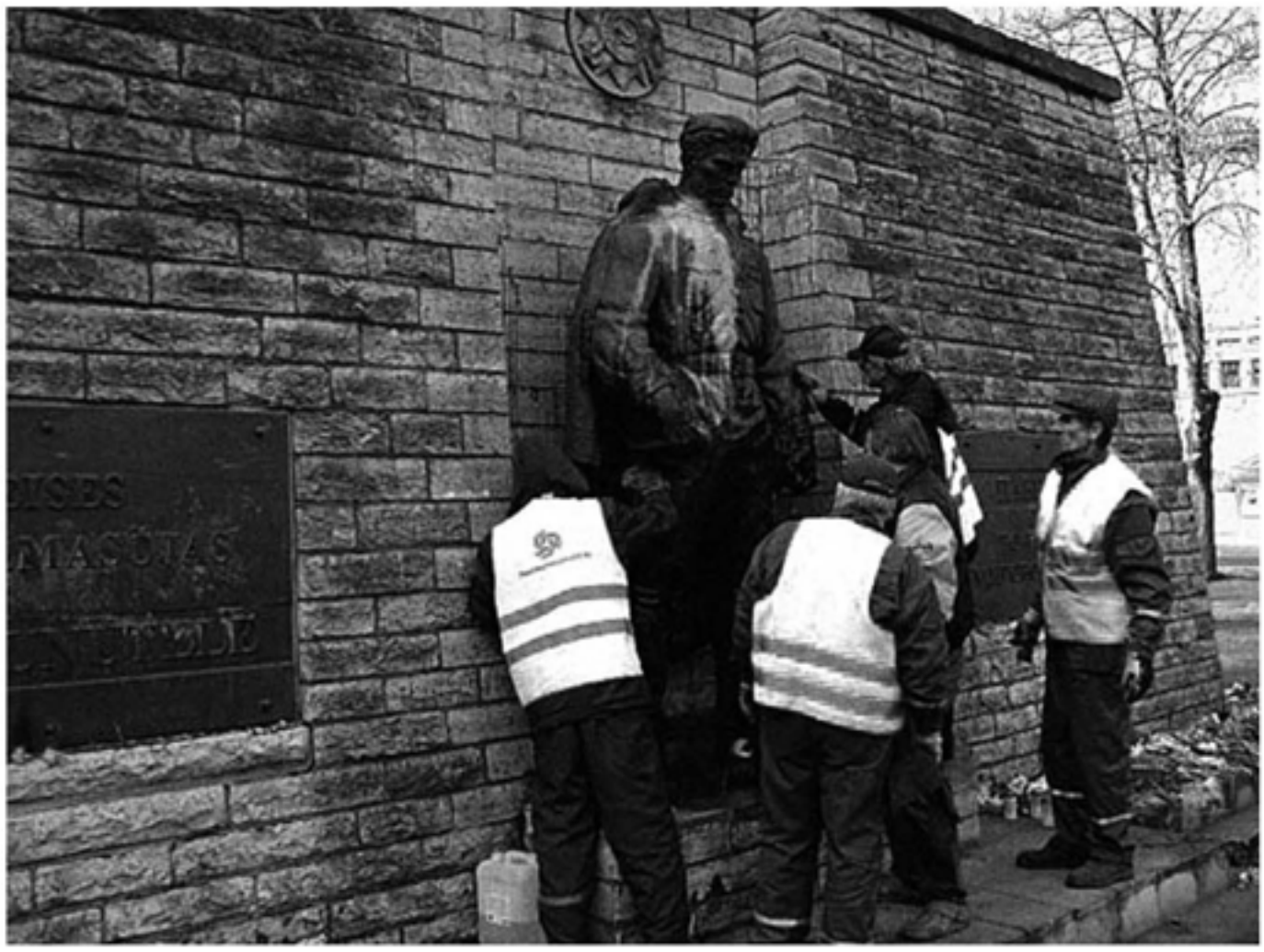
легко и просто, не ослабила своей имперской хватки. Не оттого ли кровавый закат имперской звезды мы увидели не в благостный момент подписания Беловежского договора, а двадцать два года спустя, когда взбунтовалась свободная и незалежная (вроде бы) Украина?

«Событие», режиссер Сергей Лозница

От украинских событий, ставших для России роковыми во многих смыслах, и надо листать назад до точки отсчета. Что и сделали на «Артдокфесте», поставив фильмом открытия «Событие» Сергея Лозницы. В нейтральном названии автор зашифровал путч 1991 года, навеки связанный в нашей памяти с адажио из «Лебединого озера». Музыка вступает время от времени приглушенным фоном, но не этот приснопамятный контрапункт, не раз обыгранный, занимает режиссера. Контрапункт возникает за рамкой экрана, вне изображения и звука. На контрасте тогдашних ожиданий и нынешней реальности, сталкивая сегодняшнего зрителя с ленинградцами, вышедшими на митинг 19 августа 91-го года. Флэшбэк возвращает тогдашнее состояние тех, кто выходил на митинги и в Ленинграде (тогда еще), и в Первопрестольной, кто пассионарным напором сломил хунту гэкачепистов.

Лозница смонтировал «Событие» из синхронных съемок – из кадров, снятых ленинградскими операторами и пролежавших в архиве почти четверть века. Режиссер, имеющий опыт работы с архивом («Блокада», «Представление»), и на сей раз не комментирует, позволяет себе лишь короткий финальный титр. Про то, что путч был подавлен, а настоящего суда над путчистами не было. Эта безэмоциональная информация вводит в картину дискурс ненаказуемости противозаконных действий и правового нигилизма как национальной особенности, каковой лишь усилился за годы «гласности и демократии».

Формально «Событие» не входит в ретроспективу, но фактически работает как startup – как запуск «имперской» программы. По сути,



«Алеша», режиссер Миэлис Муху

это визуализация модели коллективной рефлексии обманутых надежд. Все фильмы дискурсивно связаны между собой, все авторы снимают следствия, прямые или косвенные, крушения империи. Юрис Подниекс так и назвал свой фильм, последний, снятый при жизни в 1991 году: «Конец империи». Не помню, чтобы его показывали в Москве в профессиональных кругах. Скорее всего, не показывали. Госкино еще существовало, и цензура исправно выполняла свои функции. А Юрис мотался по «горячим точкам», снимал там, где контрперестроечные силы пытались подавить очаги движения к свободе. Борьба шла прежде всего за телецентры, то есть за источники информации. То была настоящая война, где и вправду стреляют. На съемке противостояния в центре Риги погибли операторы фильма Андрис Слапиньш и Гвидо Звайгзне.

В той картине собраны съемки разгона мирной демонстрации в Тбилиси, эпизоды армяно-азербайджанской войны в Карабахе, атака телецентра в Вильнюсе – все, что случилось до хунты, иными словами, еще в СССР.

Сейчас любопытно вспомнить, что во время кровавых вылазок анонимного чудовища, непонятно чьи приказы выполняющего, президент Михаил Горбачев неизменно оказывался в отсутствии. Эти действия никак не объяснялись, уголовные дела не заводились. А документалисты работали: под огнем, рискуя жизнью, они фиксировали поворотный момент истории, завязывали узелки на долгую память. Репортажные съемки на ходу, на бегу – запечатленное время, к которому сегодня можно и надо возвращаться, чтобы понять, на каком трижды проклятом месте мы ошиблись и поправить уже не смогли.

На территории «нерушимой» империи набирало обороты национально-освободительное движение, пик которого пришелся на финал 80-х. Документалисты запечатлели в разных точках, как вооруженные люди в масках выдавливали с улиц и площадей людей с мирными лозунгами. СМИ обходили эту тему. После разгона демонстрации в Тбилиси в Москву приехала Лана Гогоберидзе – специально, чтобы рассказать, как это было. В конференц-зал Союза кинематографистов народу набилось под завязку. Как участница и свидетель той кровавой бойни Лана рассказывала и показывала на мониторе самодеятельные видеокадры. Сегодня всем ясна двойственность горбачевской политики: президент неловко лавировал, оппозиция во властных структурах была непримиримой.

Ретроспектива «Империя. Распад» представляется мне острием всей артдокфестовской программы, ее идейным центром. Да, ряд событий остался в тени, перерывы между фильмами зияют, как черные ракорды на пленке, но зрители заполняют эти пустоты собственным знанием. Есть фильмы, которые, оставаясь в рамках репортажа, выходят за границы просто информации. Выбор съемочных объектов, точек съемки делает эти фильмы авторскими без амбиций дерзать от первого лица.

В результате в метафильме, каковым воспринимается вся ретроспектива, имплицитно возникают мотивы, дающие повод для наблюдений и даже обобщений по ту сторону политических и национальных разногласий. Цивилизационная шкурка спадает почти мгновенно, едва человек оказывается в плену базовых инстинктов. Варлам Шаламов отводил на процесс расчеловечивания три недели. Языческая матрица перемалывает христианскую, и человек, одержимый доктриной, будь она идеологическая, национальная, религиозная, начинает истово бороться с памятниками чужих и чуждых. Осквернение памятников – с точки зрения современной цивилизации – это варварство. Однако угроза получить этот ярлык мало кого останавливает.

Фильм «Алеша» (In-ruun, режиссер Миэлис Муху, Эстония, 2008) отслеживает этапы изнурительной для обеих сторон борьбы вокруг памятника русскому солдату-освободителю в центре Таллина. Бронзовая эпопея разворачивается в начале нулевых, значительно после 1991 года, когда Эстония обрела независимость. Все монументы, воздвигнутые советскими оккупантами, были снесены без особых проблем. А вот за бронзового Алешу заступились русская община и часть независимых эстонцев. К подножию памятника несли и несли цветы, а экстремисты регулярно обливали статую черной краской – бронзовый солдат все терпел. Накал борьбы доходил до прямого столкновения сторон, до вмешательства полиции – Алеша стоял, потупив взор.

Авторы фильма тонко использовали нестандартность этого монумента, его парадоксальный лиризм. Скорбь, отлитая в бронзе, трагический надлом чуть склоненной фигуры читались как молчаливое недоумение: ребята, что ж вы делаете? Ей-богу, я жалела этого Алешу, как

«Все пылает» режиссеры Александр Течинский, Алексей Солодунов, Дмитрий Стойков

живого. И вздохнула с облегчением, когда памятник перенесли на мемориальное кладбище, убрали с глаз долой на окраину города и в толпе людей с цветами появились официальные лица, чтобы возложить к подножию памятника казенные букеты.

Политики могли бы предотвратить затянувшуюся на несколько лет эпопею, препятствовать озверению своего народа. Однако иногда политикам выгодно позволить своему электорату «выпустить пар». В украинском фильме «Все пылает» (режиссеры Александр Течинский, Алексей Солодунов, Дмитрий Стойков) сюжет с «идолом» покруче. Порядком озверевшая толпа валит на землю гранитный памятник Ленину. Сквозь толпу ломятся ребята с молотками на длинных ручках и начинают монумент четвертовать. Толпа напирает, каждому не терпится вдарить молотком по гранитной туше. Отбили голову, и тут же нашлись девушки и парни, желающие сфоткаться, эффектно поставив ногу на череп ненавистного вождя революции. И это еще не все. Нашелся какой-то «ботан»-пацифист. Обняв гранитное туловище, он причитал: «Люди! Это варварство! У нас мирная демонстрация». Милиция увела его под белы руки как душевно больного.

После первых событий на Майдане прошло два месяца. Янукович все еще сидит в своем бункере. Но где же те люди, море людей, что плечом к плечу стояли на площади? Безоружные, они хотели только одного: лицом к лицу встретиться с властями предержащими, задать вопросы и получить ответы. Власти попрали волю народную. Не пошли на диалог. И началось страшное – хаос, запечатленный в фильме «Все пылает». Хочешь не хочешь, он смотрится как антипод «Майдана» Лозницы, эпической фрески в духе Эйзенштейна. Нет, я не хочу сказать, что авторы репортажа «Все пылает» полемизируют с Лозницей. Они честно фиксируют Майдан два месяца спустя. Тяжелое зрелище.

«Чужая работа», режиссер Денис Шабаев

Мать тащит на себе раненого сына, счастливая оттого, что нашла его живого. Время от времени в толпу выходят святые отцы, осеняя встречных крестным знамением, пускают повстанцев в храм, и смертельно уставшие мужчины засыпают под иконами. Понять, кто управляет движением масс на этом пространстве – и управляет ли, – невозможно. Атакует милиция, атакуют повстанцы – действия тех и других иррациональны и бессмысленны. И отчего-то все время сумерки.

Есть еще блок фильмов в разных программах «Артдокфеста», связанный с постимперским дискурсом. Это ленты о мигрантах («понаехавших»), о людях, потерявших у себя на родине работу и социальные перспективы. На мой взгляд, никто из документалистов не подошел к самому существу этой драмы ближе, чем Алексей Федорченко в игровой картине «Ангелы революции». И все-таки появились фильмы второго поколения. Авторы уже не гоняются за шок-сюжетами и эффектными реалиями – они пытаются взглянуть на проблему миграции в историческом контексте. Да, люди едут и едут в поисках заработка, чтобы прокормить семью. Нужда – вот их погоняло. Но есть и люди с амбициозными целями, с романтической верой в реализацию своего призвания. Об этом фильм «Чужая работа» Дениса Шабаева, выполненный в трудоемкой технике кинонаблюдения и «привычной камеры».

История простая, даже типологическая. Молодой красавец таджик едет на заработки в Москву. Он не спешит расставаться с честолюбивой мечтой о блестящей актерской карьере, которая прославит и его, и его родину. Парень с авантюрной жилкой чем только не занимается, балансирует на грани криминала, попадает в ДТП, получает срок, выходит по УДО и возвращается на родину. Обнимая жену, он, наконец, счастлив и мечтает только об одном – остаться дома навсегда и нарожать детей.

В Москве, живя с родителями и братьями где-то на краю географии, в самостройке, экспансивный Фаррух любил поговорить о равенстве людей, о праве человека делать ту работу, которую он выбрал для себя. В семейных разговорах чувствуется направляющая режиссерская рука. Мать с отцом пять раз в день совершают намаз, а мыслят в духе советского интернационального воспитания: оба имеют высшее образование. Экономист и юрист не прочь поговорить с сыном «о высоком», о правах человека, о равенстве и братстве. Их нынешний социальный статус – гастарбайтеров – и реальная жизнь Фарруха перечеркивают их риторику. Нотка горькой авторской иронии есть отложенный на десятки лет результат национальной политики, в ложном замысле обреченной на то, чтобы лопнуть вместе с утопическим проектом «СССР».

«Просуществует ли Советский союз до 1984 года?» – этот оглушительный вопрос прозвучал в 1969 году из-под глыб закрытой, подцензурной страны и был услышан в мире. Автора одноименного эссе – историка, диссидента, правозащитника Андрея Амальрика советское правосудие отправило в Сибирь. В свои тридцать лет Амальрик ошибся в прогнозе всего на несколько лет.

А в 1967–м, за два года до сакраментального вопроса, к пятидесятилетней годовщине Октябрьской революции вышел документальный фильм Улдиса Брауна, Бируты Велдре и Лаймы Жургиной «235 000 000». Полный метр по сценарию Герца Франка открывал ретроспективу «Артдокфеста» и смотрелся – не оторваться. Рижская школа документального кино с его европейского класса выучкой берет отточенным профессионализмом. Сметая штампы юбилейных «опупей», фильм репрезентирует страну Советов через личное, через частную жизнь ее граждан. Официозные планы с вождями и космонавтами в президиуме присутствуют по минимуму. Фильм сложен из кирпичиков вечных тем. Эпизоды свадеб, снятые в разных республиках и смонтированные внахлест, микроновеллы про детей и другие мотивы приватной жизни – словом, в жизни всегда есть место жизни, даже при Софье Власьевне, как шифровали в свое время советскую власть. Расставались с ней легко, не думая о том, как глубоки ее корни, как крепки завязанные ею гордиевы узлы. Зато много лет спустя пришло время столкнуться с «отдаленными результатами» той иллюзорной легкости. «Империя. Распад» – это коллекция свидетельств, чем реально обернулось романтическое событие, именуемое перестройкой… ◆

Никита Карцев

БЕЗОТВЕТНЫЙ РОМАН

«Чечен»
Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер Беата Бубенец
Мастерская Марины Разбежкиной
Россия
2015

Москва и Киев, Крым и Донецк – каждый из этих конфликтов кроме очевидных политических причин несет в себе в первую очередь культурологическую подоплеку. Спор о значении одного и того же слова – свобода.

То, что для лидеров Майдана выглядело как шаг в сторону демократизации общества, в России восприняли как государственный переворот.

Именно эта, заложенная самой природой двойственность, которая в обычной ситуации работает на развитие мира, высекая новые смыслы с эффективностью атомной электростанции, в моменты кризиса грозит рвануть самой мощной радиоактивной бомбой.

И чуть было не рванула.

Отсюда эпичность и мощь первого по-настоящему значимого, вводного фильма об актуальных событиях в Украине – «Майдана» Сергея Лозницы. Торжественный эпос, портрет народа в его минуты роковые, фильм был не просто художественным обобщением. Он работал с мечтой, общей идеей. Показывал весь путь от зарождения мечты до ее победы – с сопутствующими трагическими, но объяснимыми жертвами. То, что за этим последовало, – постепенное расщепление глобальной мечты на тысячи частных и жаркий спор за право

«Чечен»

единоличного обладания ею. Точно так одна большая жертва обернулась огромным количеством отдельных маленьких трагедий.

«Майдан» распался на десятки и сотни фильмов поменьше. Бойцы «Беркута», жители Донбасса, добровольцы АТО, поработители и освободители Крыма – всем сестрам досталось по серьгам и по отдельному фильму. Так или иначе каждая из таких лент отстаивает право одного из участников конфликта на свою правду. Либо же пытается выполнить роль беспристрастного свидетеля. Случай с «Чеченом» Беаты Бубенец выделяется на общем фоне абсолютной аполитичностью не только автора, но и ее героя.

Да, формально Руслан, тот самый Чечен, выступает на стороне Майдана и против России. Но по мере приближения к персонажу выясняются все новые подробности. Россию он не принимает, но не столько страну, которую по-прежнему считает своей родиной, сколько ее современное руководство. На Майдане он оказался добровольно, но, по собственным же словам, его куда больше привлекает возможность оказаться в гуще вооруженного конфликта, чем победа одной из сторон. Да и выглядит он совсем не так, как мы представляем себе, слыша слово «чечен». Ни тебе густой бороды, ни автомата Калашникова, ни лезгинки. Оружие, в любви к которому Руслан будет так распинаться, появится в его руках только ближе к финалу, и то это будет охотничье ружье.

Это, кстати, еще одна ключевая особенность фильма. И героя. Все, что мы знаем о Руслане, мы знаем только с его слов. Обаятельный рассказчик, он неплохой оратор, но в первую очередь мужчина – и трудно отделаться от ощущения, что большинство его удивительных рассказов на самом деле нацелены на то, чтобы очаровать привлекательную собеседницу. Собственно, оператора и режиссера.

Все это так бы и осталось ни к чему не обязывающим флиртом, если бы не обстоятельства, в которых начинается этот безответный роман.

В кадр то и дело врываются отдельные эпизоды частного помешательства. Ликующий Киев сменяет ликующий Крым. Отрицание России – отвращение к Украине. Эти эпизоды, не связанные с основным сюжетом, окончательно размывают и без того довольно неровный фокус всей истории. Руслан, наш Чечен, постепенно теряется на фоне общего безумия. Вначале он еще способен на отстраненный, независимый, в чем-то даже ехидный взгляд на происходящее, перекрывая общий хор «Слава героям!» хулиганским выкриком: «Аллах акбар!» Ближе к концу Чечен найдет женщину, свою новую семью – взамен той, что уже давно обосновалась в Европе. Но окончательно потеряет покой.

Мы видим его уже не тем красующимся вечным жиголо, а постаревшим, неспокойным, как после контузии. Он даже себе не может объяснить, кто он, зачем и что тут делает. Не знает этого и режиссер. Беата Бубенец останавливается в произвольной точке – не оттого, что добилась какого-то ответа, а потому что потеряла смысл или мотивацию идти дальше. В отличие от своего героя, которому по-прежнему не сидится на месте. А потому и фильм, словно сон, начавшись ниоткуда, и уходит в никуда. Будто и не было всего того, что только что произошло. Оставляя с нами только два действительно новых непреложных факта об этом конфликте: лицо Руслана – просто одно из случайных лиц в пестрой толпе на Майдане. И его уставший автомобиль, мчащийся куда-то вперед. ◆

Лариса Малюкова

ЗАМРИ – УМРИ – ВОСКРЕСНИ

«Саламанка»
Автор сценария Ольга Полевикова
Режиссеры Руслан Федотов, Александра Кулак
Операторы Руслан Федотов, Александра Кулак
Studio Stereotactic
Россия
2015

«Саламанка» Руслана Федотова и Александры Кулак – самый неожиданный фильм «Артдокфеста», заинтриговавший уже своим трейлером. Черно-белое арткино с ювелирно выписанным светом (в духе знаменитой немецкой светотени). Его сравнивают с экзистенциальной «Белой лентой» Ханеке, но он еще более наследует стилю и духу «Безмолвного света» Рейгадаса, гаагской школе живописи и поэтико-драматическим бытовым портретам Исраэлса. При этом «Саламанка» запоминается самостоятельностью художественного суждения. Ни в коем случае я бы не поместила работу молодых режиссеров в зону пограничья между неигровым и игровым кино. Это честное документальное кино, оправленное в раму условно авторского текста. Кино, о котором интересно размышлять, разговаривать.

Время действия. Сегодня… и двести лет назад. Общинный устой меннонитов, перебравшихся в северную Мексику в конце позапрошлого века. Время здесь имеет лишь сезонное «круговое» значение. Зима-лето-осень. Из года в год те же сельскохозяйственные работы, ручной труд, непреклонный церковный календарь, нехитрая трапеза. Время толчется в ступе родового плена. Образ жизни – рефрен ритуалов, которые потомки повторяют «куплет в куплет» за своими предками.

Даже игры детей те же. Любимая среди них «Плац», как в детской считалке «замри-умри-воскресни!». «Замереть» тут – ключевое слово. Весь фильм и есть портрет коммуны в интерьере примерзшего времени.

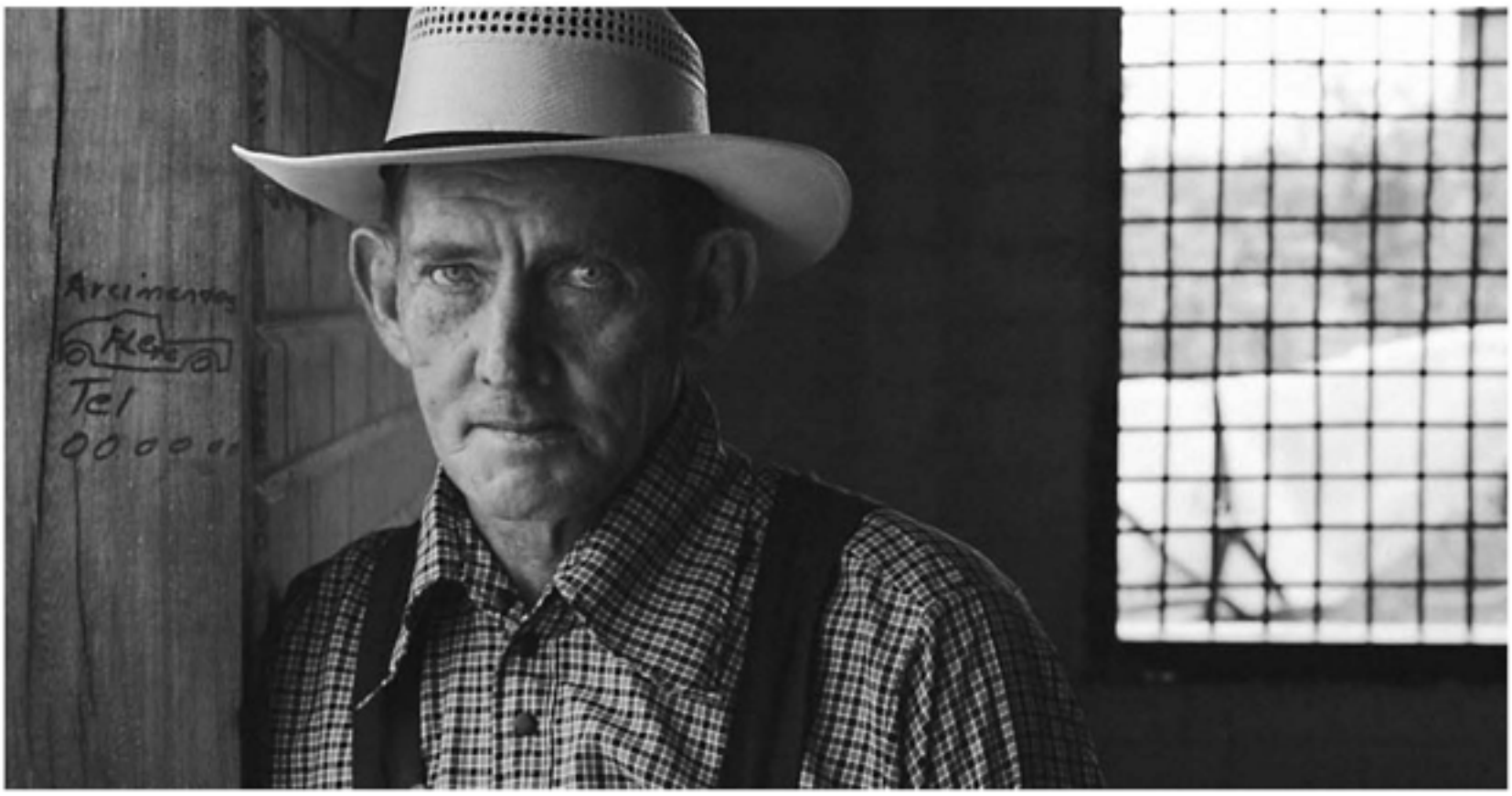
Кино «Саламанка» – нездешнее, на общем фоне нынешних «кинодел» трудновообразимое. При этом скрупулезно реалистичное. Этот, как теперь говорят, когнитивный диссонанс привел в растерянность отборщиков главного в неигровом кино Амстердамского фестиваля. Они просто не ожидали увидеть подобное атмосферное экзистенциальное кино среди работ из страны «горящих проблем». А тут меннониты с их молчаливой, словно бы застылой, но исполненной тайными страстями жизнью.

Зачин «Безмолвного света» – уже ставший знаменитым шестиминутный план восхода: на фоне неба медленно проступают контуры деревьев, как штрихи потаенной вневременной жизни. Зачин «Саламанки» – долгий, очень долгий проезд повозки. Дорога не столько выезд из селения, сколько метафизическое путешествие в прошлое. К точке Х, с которой герой – от его лица ведется закадровое повествование – принял для себя определяющее судьбу решение.

После поездки с отцом в город – продавать мебель, которую отец мастерит собственными руками, – сомнения закрадываются и точат душу юного меннонита. Встреча с иным пространством взрывоопасна. Она сдвигает оптику, корежит устойчивые пасторальные представления о мире с его прописанной системой координат. Там, в городе, люди иначе двигались и, как казалось, иначе себя чувствовали, по-другому думали. Как? Эта встреча расшевеливает ряску привычной жизни еретическими вопросами. Пугает неожиданным выбором, приоткрывает дверь к раздражающим тревожным «другим берегам». Но главное – смущает и лишает уверенности в твердокаменной верности назначенного пути, железного уклада и образа жизни как ритуальных действий.

Семантика фильма близка «Безмолвному свету». Тот же фаустовский сюжет искушения. Но вместо супружеской измены героя фильма совращает город. Как образ манящих возможностей и иного пути. Как символ греха. И так же, как у Рейгадаса, на первый план постепенно проступает внутренний конфликт героя с самим собой, его мучительный выбор. Контрапунктом разворачивается внутренний спор с отцом. У Рейгадаса есть пастор, убежденный, что мучительный любовный (бермудский) треугольник, втянувший в себя героев, не что иное, как арена борьбы между Богом и дьяволом. Герой «Саламанки» адресует опасные вопросы себе: «Зачем ради жизни на небесах отказываться от возможностей земных?»

Сама постановка вопроса – в жесткой системе координат меннонитской веры – это проступок. Вера не терпит сомнения, углубленного самокопания, погружения в церковные тексты (известно, что



«Саламанка»

меннониты изучению Библии предпочитают коллективные молитвенные песнопения).

«Детские вопросы» героя для общины признак не только родового греха, но и безумия. Ребенка изолируют с катехизисом в отдельной комнате. Маленький отступник в карантине должен «очиститься», вызубрив наизусть «наставления». Религиозные постулаты станут его символом веры, сеансом экзорцизма. Но именно сомнение дает ключ к самоидентификации.

Каким образом поступок одного меняет код рода? Как он инсталлируется в историю общины?

Линии жизней каждого впечатаны в общую «ладонь» братства. Но почему-то в их монолитной гармонии и монотонном общинном единении чувствуется внутреннее напряжение, драматизм. И в возвращении после срыва под крыло меннонитской семьи невозможно отличить победу от поражения.

Невольно вспоминаются произведения магического реализма, в которых унылая обыденная реальность скрывает трагизм, смешиваясь с «невероятным миром кошмаров».

История героя становится продолжением истории его деда, принадлежащего когорте первых переселенцев и покончившего самоубийством… Вспоминается замкнутый мир «Ста лет одиночества», где поколения – одно за другим – пытаются нащупать уникальное место в жизни, но как бы ни старались они вырваться из замкнутого круга, стрелки заведенного когда-то порядка, двигаясь в обратном направлении, возвращают их на свое место. Неизменность протестантского острова внутри расшатанного безумного мира, несущегося в неведомое, дает видимость устойчивости, ощущение безопасности.

В монтаже закадрового голоса и изображения формируется живое вещество фильма. История героя вбирает в себя реальные истории

«Саламанка»

меннонитов. Члены общины носят одинаковую одежду: одинаковые клетчатые рубашки, брюки с подтяжками, шляпы от солнца. В авторском закадровом тексте – как в котле общего сюжета – сплавляются их личные сюжеты. А пыльно-солнечное умиротворенное настоящее прячет темные тени прошлого.

Если говорить о новациях в документальном кино, то, возможно, нечто подобное бывало во французской документалистике, мастерице плести авторское кружево поверх изображения. Но новаторство «Саламанки» в том, что и авторский текст по сути своей документален. Его писал меннонит, основываясь на фактах собственной жизни и жизни его «братьев», то есть этот текст в сущности смонтирован из судеб тех самых людей, которых мы видим в кадре. Такой диалог физической реальности и ее интерпретации – вроде «документальной», но в монтаже, текстовых акцентах, композиции всего строя фильма – безусловно авторский. Все это и создает художественную среду фильма.

С голосом здесь происходит любопытная история. Автор на помеси голландского и немецкого языков признается, что прошлое помнит точнее, подробнее, чем расплывчатое настоящее. В этот момент и случается преднамеренная подмена. Режиссеры не предпринимают ничего специального, никаких эффектов затуманивания кадра ностальгической слезой. Но авторское «было» в глазах зрителя превращается в «есть». Настоящее подспудно оказывается в роли прошлого. Вроде бы сегодняшние дети катают по столу маленькие перцы. Но плантации перца начал сажать их прадед. Точно так же катали по столу перцы предшествующие поколения.

Авторский текст связывает две реальности, условную и безусловную, становясь нашим проводником. Некоторые из героев смотрят в камеру долго. Словно изучают нас, сидящих по эту сторону экрана. Вот светловолосый мальчишка выглядывает из-под столярного круга

и замирает в кадре. Другой улыбается камере. Девочка быстро отводит глаза… нет контакта. А в финале, когда вся коммуна идет в церковь на праздник крещения, некоторые из членов общины закрывают лица. Им не нужен Посторонний.

Нет здесь и никакой преднамеренной стилизации. Камера всматривается в материю жизни, пребывающую в изоляции. И следить за этими взаимно присматриваемыми отношениями камеры и самой «жизни» (которая тоже осторожно, настороженно или привычно поглядывает в камеру) чрезвычайно любопытно.

Пространство, как и время, существует тут на уровне ощущений. Авторских или зрительских. Видимое оказывается тенью незримого. Есть долгий план большой бумажной птицы, которая парит высоко в облаках. Но она на веревке. Трапеза при керосиновой лампе. Мытье головы и плетение сложных косичек девочкам под открытым небом. Косички плетутся тщательно. Читка Библии в школе. Здесь много контрового света. На авторском рассказе о чтении катехизиса в темном кадре приотворяется дверь, возникает щель, в которую просачивается обнадеживающий свет.

Черно-белая живопись с живым огнем от керосиновой лампы, крупные планы напоминают портреты Гольбейна, сделанные серебряным карандашом.

«Саламанка» – метафизическое вещественное кино. Физическая подробность, как в экспрессионистском кинематографе, обнаруживает «внутреннюю физиономию вещи», превращаясь в скрытый сюжет фильма. Все ношеное, состарившееся: дерево, шифер, кожа коров. Все с иголочки новое: словно откалиброванные одинаковые шляпы учеников на гвоздиках в школе (слева девочек, справа – мальчиков). Вещественный круг жизни. Вот на веревке сушатся стиранные плиссированные черные юбки и клетчатые рубашки. Они, бесплотные, шевелятся на сквозняке. Отдельно от людей.

Магия создается в иллюзии нарушения привычных физических свойств хорошо известных явлений и предметов. Медленная, почти торжественная, непредвиденная для чужака условность этой реальности завораживает, диктует интонацию.

Мне кажется, «Саламанка» – попытка вернуться к естеству кинематографа как иллюзии, когда сквозь документальное, фотографически точное изображение прорастает нечто необъяснимое, непредсказуемое, тревожное. Духовные искания запрятаны в подкладку рутинного течения жизни. А зачарованность и художественная наполненность возникают в преображении очевидных коллизий в тайнопись, знакомого – в неизвестное. И личный выбор топорщится странной складкой в строгих благодушных одеждах божьего промысла. ◆

Максим Казючиц

МЕТАФОРА ВОЗВРАЩЕНИЯ

«Русский дятел»
The Russian Woodpecker
Автор сценария, режиссер Чед Грасиа
Оператор Артем Рыжков
Композитор Катя Михайлова
Roast Beef Productions, Rattapallax
Украина – Великобритания – США
2015

Документальный фильм «Русский дятел» – одна из громких премьер 2015 года. Гран-при в неигровой программе флагманского фестиваля независимого кино «Санденс»-2015, участие в программе международного фестиваля документального кино «Артдокфест»-2015.

Дебютный проект американского режиссера Чеда Грасиа – продукт современного этапа развития кинопублицистики, жанрово балансирующей между акционизмом и авторской документалистикой. Предлагаемые обстоятельства разворачиваются на Украине. Чернобыль и Киев – две поворотные точки, между которыми развиваются линии сложного сюжета. Москва также возникает, но далеко, в облаке смога, словно замок Саурона в Мордоре из фильмов Джексона. О Москве говорят шепотом. И хоббитам кольцо всевластия туда не донести.

Художник-акционист Федор Александрович, главный герой фильма, готовит очередной проект – перформанс о советской загоризонтной радиолокационной станции системы раннего обнаружения, известной как «Дуга», что находится на территории специального объекта «Чернобыль-2». Монструозное сооружение из сеток и металлоконструкций – выше пирамиды Хеопса, – ныне не функционирующее, действительно существует и находится сегодня в зоне радиоактивного отчуждения

«Русский дятел»

остановленной АЭС. История создания целой серии подобных станций дала повод образоваться обширным залежам медиафольклора, который можно в избытке найти на порталах, подобных YouTube.

Первые станции такого типа появились еще в конце 1970-х. Устройство издавало в радиоэфире характерный шум, похожий на стук дятла по дереву. Учитывая массу начинаний позднего СССР в военной сфере, можно предположить, что станция то ли должна была работать в системе ПВО, то ли сама применяться в качестве спецвооружения. В любом случае, проработав безмерно мало, выполнять свои функции она перестала, и неимоверные финансовые вложения оказались неоправданными.

Трудно сказать, как далеко продвинулся бы украинский художник, если бы не появился американский режиссер с приличным оборудованием (микрокамеры для скрытой съемки, управляемые камеры-дроны) и средствами, предоставленными New York State Council on the Arts. Грасиа в интервью говорил, что пришел к творческому консенсусу с акционистом во время подготовки спектакля в Киеве. Идея о безумном оружии Советов прошлого и Putin style aggressive Russia[1] настоящего покорила сердце американского документалиста. В итоге из перформанса Александровича в фильм вошли лишь отдельные наиболее бойкие видеофрагменты в эстетике gonzo/trash, которую так любили выявлять западные телеканалы на Руси 90-х: творческий работник, облаченный лишь в полиэтилен (какой обычно идет на огородные парники), с факелом в руке шагает на фоне локационной установки или по полу, устланному старыми противогазами, в заброшенной школе города-призрака Припять и пр.

Итого: Грасиа получает из множителей – Украина, Россия, СССР, Чернобыль, «Дуга», Майдан, народ, заговор – искомое произведение. Поэтому фильм начинается не с перформансов Александровича и не

1. См.: Russian Woodpecker's Chad Gracia & Fedor Alexandrovich – a Beyond Cinema Original Interview // BeyondCinema Magazine. URL: https:// www.youtube.com/watch?v=QHqM9-Edm80

«Русский дятел»

с видов на Чернобыльскую АЭС, а с интервью художника на Майдане в 2014 году и джентльменского набора дополнительных материалов (новостные выпуски и оперативная съемка, выполненная самим художником, его оператором и группой Чеда Грасиа).

Фильм начали снимать о тайне «Дуги», но внезапно грянула «революция достоинства» и блеск актуальности таинственного военного объекта прошлого несколько поблек[2]. В итоге документалист и художник пришли к компромиссной версии: материал о Майдане обрамляет сюжет о расследовании «дела «Дуги» и подлинной причины чернобыльской катастрофы, но также служит актуальным политическим фоном всего проекта.

Грасиа старательно выстраивает сцены расследования согласно стандартным требованиям к подобному формату в коммерческом телепроизводстве. Интервьюируемые подразделяются на несколько обязательных категорий: рядовые жители бывшего города Припять (очевидцы), эксперты (в области радиосвязи, ракетостроения) и, наконец, чудом найденные и заговорившие работники сверхсекретного в прошлом объекта. Съемочная группа использует все необходимые средства для получения материала, эти же средства заметно скрадывают странность отдельных вопросов и умозаключений художника и усиливают интригу. Группа обращается к скрытой камере, чтобы добыть список работников упомянутого «закрытого объекта», у которых затем берут интервью.

Стоит отдать должное авторам: теория заговора получает трактовку, которую YouTube еще не видел. Трагедия «Дуги», согласно версии Грасиа и Александровича, состоит в изначальной неработоспособности устройства и созревшем в этой связи заговоре. Авария на Чернобыльской АЭС должна была скрыть следы нерационального использования госассигнований на строительство инновационной

2. См.: Chad Gracia & Fedor Alexandrovich talk about THE RUSSIAN WOODPECKER // Center Stage with Mark Gordon. URL: https://www.youtube.com/watch?v=wITTjpd9c_4

установки. Называется даже имя виновника – министр связи СССР Шамшин. Расследование прерывается в кульминационной точке – поездке художника в Москву. Она не состоялась, поскольку пришедший к Александровичу работник Службы безопасности Украины с помощью угроз потребовал остановить расследование – об этом рассказывает сам художник, также снятый скрытой камерой. Финал истории: Александрович выступает перед народом на Майдане с разоблачением секретов объекта «Чернобыль-2», а именно: крупнейшая антропогенная катастрофа совершена по звонку из Москвы – как способ скрыть растрату.

Однако и подобный сюжет по-прежнему не выходит за пределы программ/фильмов о заговорах в духе НТВ, Рен-ТВ или аналогичных зарубежных проектов о Чернобыле, Украине, России и Майдане. Вопросы, поставленные героям в ходе интервью, предполагают вполне конкретный (в разумных пределах) диапазон ответов, от которых зритель заранее устал, ибо видел многое. Вероятно, задача обойти духовную усталость аудитории стала одной из основных для режиссера. Поэтому ему потребовался особый лирический образ автора. Впрочем, Александрович, прекрасно осознавая свои функции в качестве такого образа, неоднократно повторяет: фильм – версия и художественная интерпретация. В этом контексте некоторая специфичность интервью, в основном кроющаяся в упорном желании художника подвести к идее вселенского заговора, приобретает объяснение.

Герой фильма – характерный, как назвал бы его Бахтин, фольклорный «шут, плут, дурак, чудак»[3]. Он не ищет ответа, потому что уже знает его. Наоборот, новый смысл подобных вопросов-ответов порождается самой конфликтной ситуацией, непониманием собеседниками друг друга – специалисты действительно от ряда вопросов акциониста теряются, – и это-то и есть, вероятно, тот месседж, который желает донести автор фильма. Когда начальник охраны Припяти говорит, что художнику не достать до дна, тот резонно отвечает, что он, мол, и не пытается: «Мне интересно узнать. Я спрашиваю разных специалистов. Люди должны слышать разные мнения». Действительно, а почему нет? Потому и в композиции материала допускаются ошибки, которые вносят смысловой «шум», отчего вполне стандартный ответ приобретает неоднозначность. Высказывание одного из создателей систем загоризонтной радиолокации В.П.Прокофьева, к примеру, перемонтировано так, что складывается впечатление, будто сразу после рассказа о задачах станции, без перехода он обращается к никак сюда не относящейся теме: «Вы знаете, это отдельный вопрос, я немножко вам и о Сталине расскажу…»

В подобной художественной системе аутентичность персонажей фильма или того, что они говорят, в сущности, не имеет никакого значения. Из совокупности вопросов и ответов складывается грандиозная, хотя и привычная сегодня, мозаика огромной тоталитарной машины «холодной войны» с двумя основными государствами-участниками.

3. См.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 214.

«Если не мы, то нас» – основной аргумент, который приводят один за другим бывшие работники советской системы. Впрочем, тот же вывод недвусмысленно прочитывается за архивными информационными сообщениями западных пресс-служб о «Дуге» 80-х годов или о событиях на Украине 2014-го. И в этой художественной системе, де-факто развернутой метафоре возвращения режимного строя в Россию, и звонок «сверху» из Москвы, и якобы отданный в этом звонке приказ о начале эксперимента с чернобыльским реактором, и авария на АЭС, помешавшая госкомиссии провести официальную приемку «Дуги», оказываются на своих местах.

Фильм завершается вполне ожидаемо. Камера-дрон удаляется от ныне мертвой металлической громадины. На вершине ее уменьшающаяся фигурка Александровича и вплывающая в кадр Чернобыльская АЭС вдали. Титр сообщает: «Вскоре более 100 участников протеста были убиты. Президент Янукович бежал из страны, и российские войска вошли в Украину».

Художественные приемы, специфика героев проекта, самый предмет расследования, казалось, должны вызывать стойкое ощущение просмотра формата мокьюментари. Однако не столько парадоксальность самой идеи, сколько пропитанная липким страхом и безысходностью жизнь бывших работников, вполне жизнеспособная действующая госохранка и запускающийся неконтролируемый цепной распад государственной машины выглядят удручающе достоверно и знакомо. Художественный месседж авторов вполне убедительно выражает сегодняшнее состояние отношений России и Украины. Истоки достоверности проекта лежат в самой природе (пост)советской культуры. Невообразимая несоизмеримость последствий чудовищной катастрофы в масштабах страны сопоставима только с ужасом реалий национальной политической доктрины. ◆

Сергей Анашкин

БОГОТВОРЕЦ И ВИЗИОНЕР

«Бог Дьесегей»
«Дьөһөгөй Айыы»
Автор идеи, режиссер Сергей Потапов
Операторы Семен Аманатов, Искандер Иванов, Вадим Скрябин, Евгений Осипов
Звукорежиссер Иннокентий Сивцев
Композитор Моисей Кобяков
В ролях: Павел Ченянов, Аля Поисеева
Кинокомпания «20:06»
Россия
2015

«Неразгаданная любовь»
«Таайыман тапталы»
Автор сценария, режиссер Михаил Лукачевский
Оператор Семен Аманатов
Композитор Моисей Кобяков
В ролях: Сайсары Куо, Уруйдаана Харитонова, Павел Семенов, Иннокентий Лебедев, Марфа Семенова
Киностудия «Сайсары Синема»
Россия
2015

Самыми примечательными кинособытиями прошлого года в Республике Саха стали два постановочных эксперимента по освоению зыбкого пограничья игрового и неигрового кино.

1

«Бог Дьесегей» Сергея Потапова удивляет неожиданным синтезом репортажного стиля и мифопоэтического мышления[1]. Ежегодно в конце июня народ саха собирается для празднования ысыаха – и в центрах улусов, и в маленьких деревнях. Самое многолюдное торжество проводится в долине Туймаада, в окрестностях Якутска. Этнографы видят в ысыахе манифестацию этнической идентичности, совокупность обрядов, консолидирующих якутов: «торжества включают в себя жертвоприношения божествам и духам, песнопения в их честь, хороводные танцы осохай, игры и спортивные состязания»[2]. Стоит признать, что мифологические подтексты массовых действ теряют для гостей свою очевидность. В наши дни ысыах, сделавшись «государственным праздником», абсорбирует лозунги и клише местного официоза.

Молодой табунщик из дальнего улуса прибывает в долину Туймаада на самый массовый в Якутии ысыах.

1. В академическом сборнике фольклорных текстов «Обрядовая поэзия саха (якутов)» (Новосибирск, 2003) имя конного божества передается как Джёсёгёй. Правила написания якутских слов доныне не устоялись. В русскоязычных газетах республики принято давать их как есть – на якутском, – не избавляясь от дополнительных букв, обозначающих звуки, отсутствующие в русской фонетике. Фильм Сергея Потапова может именоваться и «Дьоһогой Айыы», и «Бог Дьоһогой», и «Бог Дьесегей», и «Бог Джёсёгёй».

2. Праздник летнего солнцестояния отчасти подобен татарскому сабантую. Молодецкие игры: скачки, борьба.

Юноша бродит в праздничной толчее, то и дело вступая в беседы со встречными. На вопросы отвечает, что он сирота, не знает своих родителей. Люди сочувствуют. Случайные разговоры, череда ритуальных действ, спортивные схватки, выступления танцевальных и музыкальных групп формируют живую ткань репортажного фильма.

Внедрение игрового персонажа в документальный контекст можно истолковать как старомодный прием «оживляжа», характерный для видовых картин или фильмов-концертов. Там подставное лицо выполняет функции гида, связующего аттракционы. Но здесь герой фильма не просто вставной персонаж, дежурный медиатор между зрителем и зрелищем. Его зовут Дьесегеем, так же как конное божество[3]. Именно он стыкует сферы профанного и сакрального. С его появлением в кадре обыденность ысыаха обретает черты сновидческой реальности.

Фабула в этом кино редуцирована до пунктира, растворяется в стихийном потоке народного празднества. Повествовательную мозаику зритель должен сложить сам, восстановить скрытые смыслы, уцепившись за романтическую канву. Парень и девушка знакомятся на ысыахе, теряют друг друга, встречаются вновь. Не сразу осознаешь, что главные персонажи (городская красавица и деревенский простак) одновременно небесные существа, спустившиеся на землю. Они позабыли о прежних своих воплощениях, но сохранили смутную память о давней влюбленности. Вот почему их тянет друг к другу. Девичий образ двоится нагляднее: в видениях парня она появляется в традиционном якутском наряде, в хроникальных кусках – в джинсовом костюме[4].

Парня выслеживает компания гопников, после короткой стычки «братаны» убивают его[5]. Трагический инцидент случается как бы нечаянно, почти невзначай: на дальнем плане, у кромки кадра[6]. Значимое событие подразумевается, а не акцентируется специально – жизнь многолюдного гульбища идет своим чередом.

Ысыах завершается ритуалом – приветствием восходящего солнца. Девушка участвует в коллективном молении. Когда солнечный диск поднимается над землей, в контровом свете – из сияния пробудившегося светила – возникает силуэт Дьесегея. Божество возродилось. Стандартная церемония встречи зари обретает искупительный смысл.

Согласно старинным легендам Дьесегей спускается во время ысыаха на землю. Небесный покровитель коней ходит неузнанным среди обитателей срединного мира. Режиссер использует мотивы древних преданий, чтобы создать новый сюжет – иносказательную историю о любви и потере, о жертвенной смерти Героя (выразителя архетипов национальной культуры) и его чудесном воскрешении.

Материал черно-белой картины снимали сразу четыре оператора в течение полутора суток. Актеры прибегли к методу свободной импровизации, общались с гостями праздника, провоцировали собеседников на живой диалог, легко растворялись в толпе. Люди, попавшие в кадр, не зажимались, оставались самими собой, не подозревая, что их снимают.

3. Надо иметь в виду, что ысыах открывается гимном-обращением к Джёсёгёю, покровителю конного скота. Конь – священное животное якутов. Весь фильм пронизан конской символикой. Присутствие лошади ощутимо, даже если в кадре ее нет: силуэты в орнаменте, коновязи-сэргэ, поделки из конского волоса…

4. Могу только гадать, какая из якутских богинь появляется в образе девушки. Возможно, Айыысыт – подательница детей. Как и конное божество, она ассоциируется с ысыахом. Праздник может открываться песнопением, обращенным как к Джёсёгёю, так и к Айыысыт.

5. «Братаны» говорят между собой по-русски.

6. Вспоминается полотно Питера Брейгеля «Падение Икара» – видны лишь ноги главного персонажа, низвергнувшегося с небес в морскую пучину.

«Бог Дьесегей», режиссер Сергей Потапов

Согласно замыслу режиссера люди в сакральном пространстве празднества – коллективный портрет народа саха, его «коллективное тело». Автор пробует слить воедино повторяемость, неизменность (ысыах случается ежегодно, строй его каноничен) и конкретику – ускользающее мгновение: таким, каким ысыах был однажды, ему уже не бывать никогда.

Я показывал «Бога Дьесегея» нескольким столичным коллегам. Реакцией было недоумение. Интерпретатору, незнакомому с культурой народа саха, трудно считывать сакральные подтексты картины. Он воспринимает фильм как банальный отчет о народных гуляньях. Лошади для него остаются лишь одомашненными копытными, небесные птицы – пернатыми хищниками, а календарный рубеж, праздник *перетворения* мира, – подобием муниципальных или корпоративных увеселений, официозных дат. Этаким «днем города», суетным и бестолковым.

Восприятию фильма мешает способ оформления материала. Русскоязычной версии недостает обстоятельных титров с разъяснением: что такое ысыах, кто такой Дьесегей и как он связан с общенародным празднеством. В субтитрах помимо кириллицы мелькают непонятные знаки – дополнительные буквы якутского алфавита. Распознать и озвучить их не под силу ни питерцу, ни москвичу. Нынешний вариант перевода предназначен для местных русских и для якутов, недостаточно владеющих родным языком, но не забывшим основы традиционной культуры.

Постановщик картины Сергей Потапов за пределами Якутии известен прежде всего как режиссер театра. А фильмы Потапова побеждают на фестивалях этнического кино в различных точках *внутренней* России. Но не находят отклика у критиков и отборщиков фестивалей, живущих в столицах[7]. Между тем именно Потапов дал старт якутскому

7. Лидером якутской «новой волны» *продвинутыми* москвичами признан Михаил Лукачевский. Другие авторы выпадают из поля зрения. Сам Лукачевский в интервью местной прессе отзывается о Потапове с искренним уважением как о наставнике, вдохновителе первых свершений.

авторскому кинематографу (фильм «Дыши»/«Тыын», 2006) и пока остается осевой, *смыслообразующей* фигурой в артхаусном кино Республики Саха.

Приверженец условного театра, Потапов ищет в кино альтернативные способы диалога с реальностью: то ангажирует на главные роли непрофессиональных исполнителей, то интегрирует настоящих актеров в естественную среду.

Два любимых потаповских типажа: инфантильный детина и «маленький» человек – мужичок субтильный и малорослый. Центральных персонажей своих постановок режиссер лишает примет внешней монументальности. Сухопарый персонаж или толстый – в нем всегда проступает нечто ребяческое. Несхожие образы объединяет общая доминанта: подростковая неугомонность. Герой – это тот, кто готов сопротивляться диктату судьбы, противодействовать прессингу обстоятельств. А вовсе не тот, кто выглядит брутально, кто кичится маскулинностью.

Потапов не сторонится сентиментальности, не чурается мелодраматических гипербол. Только не надо относиться к его картинам как к образчикам «провинциального примитива», как к проекциям безыскусного простодушия. Наивность обманчива. «Простота» – одна из многочисленных красок в палитре режиссера, свободно манипулирующего жанровыми канонами и стилистическими клише[8].

2

«Неразгаданная любовь» Михаила Лукачевского – рассказ о судьбе реального человека. Степан Семенов (1963–1992) – легенда якутского рока, солист группы «Ай-тал». Ушел из жизни совсем молодым, двадцативосьмилетним.

Этнический рок – примечательный феномен новой якутской культуры. Этому музыкальному направлению присущи медитативность мелоса и экстатичность вокала. Местный рок зарождался в районных центрах и в сельских ДК. Его расцвет пришелся на конец 1980-х – первую половину 90-х. Группы «Ай-тал», «Чорон», «Чолбон», «Сэргэ» создали оригинальный стиль гибридной («контактной») музыки, соединив звуковые формулы традиционных песнопений саха с саундом артрока и психоделики. Рокеров из сибирской глубинки поддерживали и продвигали московские эксперты (Александр Липницкий, Артемий Троицкий), западные промоутеры проявляли интерес к их записям. Sakha rock чуть было не стал экспортной музыкой наряду с хомеем – тувинским горловым пением. Не сложилось. В силу совокупности обстоятельств – клинча объективных процессов и частных, житейских факторов – он так и остался локальным явлением.

Структуру картины диктовал режиссеру сам материал. Кадров, запечатлевших Степана Семенова, сохранилось до обидного мало. Лишь дефектное хоум-видео, фрагментарные записи выступлений на поцарапанных VHS. Дефицит репортажных съемок пришлось восполнять

8. В театре он ставит Шекспира, Бергмана, Хармса, комбинируя разнородные элементы – мелодраматизм, жестокость, абсурд, черный юмор и «экзистенциальное томление».

игровыми эпизодами. Кому-то этот подход напомнит «стандарт BBC», где хроникальные блоки принято разбавлять реконструкциями событий с привлечением натурщиков и статистов. Лукачевский следует сходной схеме – есть и раритетное видео, и постановочные куски, – но радикально меняет логику взаимодействия базовых элементов. Тон задает игровое начало, бытовую наглядность теснит достоверность метафоры. Режиссер умудряется синтезировать неканонический жанр – документально-игровую мелодраму. Прямые аналоги, честно скажу, мне неизвестны.

Повествование в фильме заключено в раму: историю обрамляет мозаика разнородных фрагментов – видеохроника, мемуарные монологи, игровые тропы. Дочь Степана Семенова стала эстрадной певицей, выступает под сценическим псевдонимом Сайсары Куо. Она не знала отца – родилась за десять дней до его кончины. В память о нем Сайсары Куо хочет исполнить со сцены его лирическую балладу «Таайыман тапталы» («Неразгаданная любовь»). Эта песня становится музыкальным рефреном картины. А фабульной нитью – мотив личного поиска – прояснения идентичности. Дочь старается уловить ускользающий образ отца. Ощутить его характер, понять его побуждения. Встречается с музыкантами группы «Ай-тал», беседует с многочисленной родней.

Сферы интимного и публичного в картине разведены. Обыденная реальность чаще всего отражается в цветных эпизодах. Черно-белое изображение маркирует субъективные планы: образы, которые рождаются в воображении близких. Примиряет два визуальных потока «единство русла», «общность берегов» – ориентация на высокий стиль в изобразительном решении. Оператор Семен Аманатов строит композицию кадра прихотливо, изысканно, в стилистике живописного полотна, а не моментального снимка.

Реконструкция и воссоздание – совсем не одно и то же. Авторы делали постановочное кино. Они не скрывают фиктивности основных сцен. Напротив, стремятся к обнажению базового приема. В пресс-релизе указано: все, кто снимался в фильме, играли самих себя (исключение – профессиональный актер, заместивший героя в видениях). Уточню: реальные люди, попав в постановочный кадр, существуют уже по законам условного – игрового – кинематографа.

Похоже, режиссер обращается к технике, которую я назвал бы «выворотный вербатим». На основе предварительных интервью – после их обработки и редактуры – создается писаный текст. Декламатор, выучив свой монолог, произносит его в заданном ритме, без заминок и оговорок. Плашки с именами свидетелей (полоса в нижней части кадра) служат «сертификатами соответствия»: вот – товарищ, вот – брат, вот – мать героя.

Их рассказы частично повторяют друг друга. Наложение сообщений, звучащих из разных уст, образует четкие «риторические узоры». Что проявляет особую значимость нескольких тем: самобытность

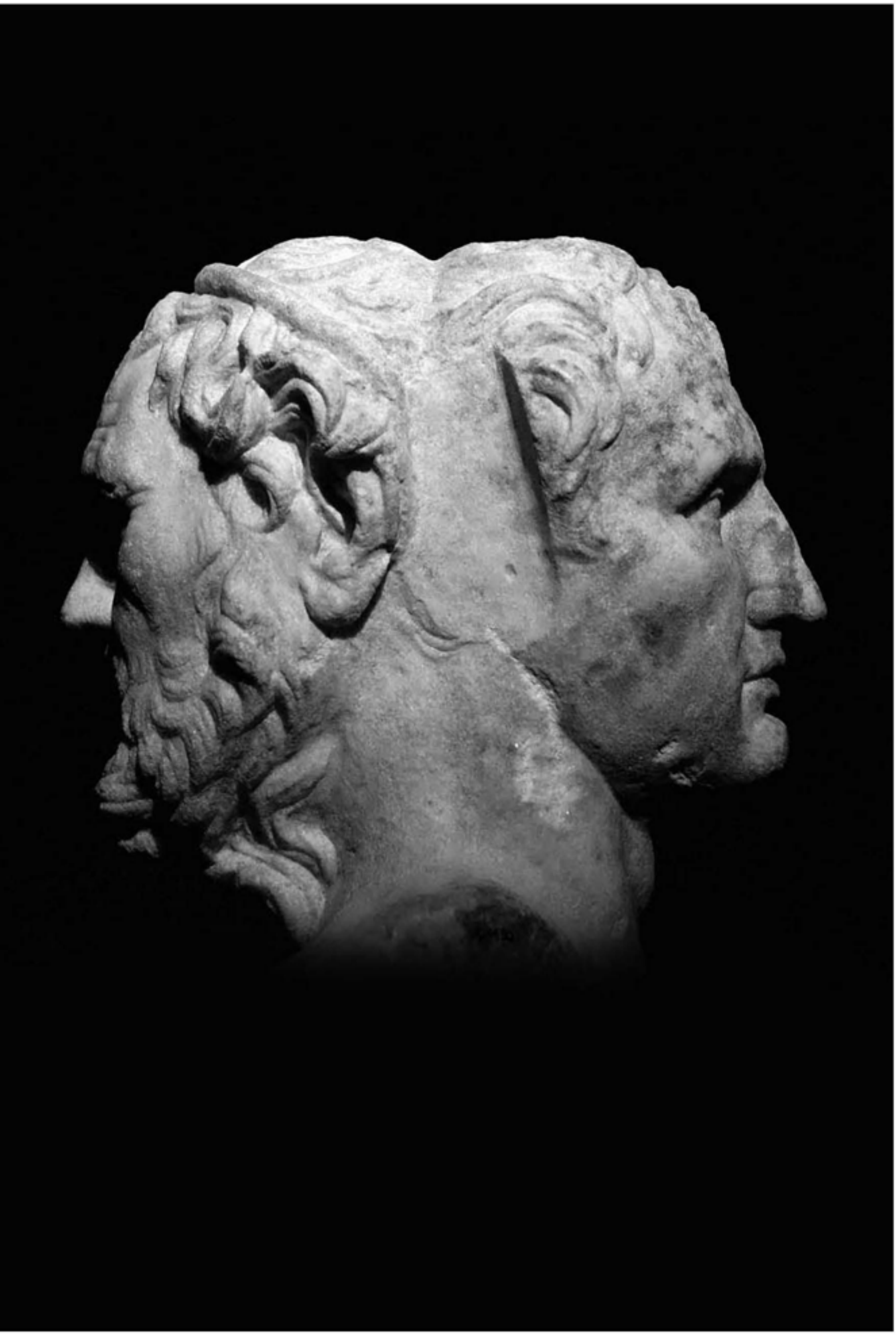
«Неразгаданная любовь», режиссер Михаил Лукачевский

таланта (исток – деревенское детство), коварство неизлечимой болезни, безоглядная самоотдача артиста, яркий и скоротечный, увы, успех.

Сцена в больничной палате демонстрирует прихотливость взаимодействия двух начал – исповедальности и лицедейства. Младший брат Семенова, Иннокентий, вспоминает о последних часах певца. Произносит свой монолог, примостившись на краешек госпитальной кровати, пространство с ним разделяет натурщик (тот самый актер, «заместитель» героя). Прошлое стыкуется с настоящим. Иннокентий ведет рассказ о кончине любимого брата у его смертного одра. Умолкнув, накрывает лицо умершего простыней и неспешно покидает палату (будто оттягивает момент прощания с чем-то дорогим, незабвенным).

В финале картины, когда Сайсары Куо выходит на сцену, возникает отсылка к хрестоматийной композиции Микеланджело (фреска «Сотворение Адама»). Откуда-то с высоты, из-за верхней кромки кадра, опускается мужская рука, касаясь на миг ее ладони, будто отец благословляет дочь, делится с ней энергией творческой благодати. Возможно, символизм этой сцены чрезмерен: слишком плакатно и пафосно. Но идея работает безотказно – кадр вышибает слезу.

Музыкальные номера – записи концертных выступлений Степана Семенова – образуют в фабульной ткани картины своеобразные точки силы, энергетические узлы. И завершается фильм уникальным любительским видео. Кассета дефектна: вокал обрывается на полуслове, изображение растворяется без следа, в абсолютной абстракции визуального шума. Не точка, а долгая пауза. Многоточие – многозначно… ◆



Виктория Белопольская – Борис Караджев

ДОК. АВТОР РАЗДВАИВАЕТСЯ

Виктория Белопольская – журналист, кинокритик, представитель Амстердамского МКФ документального кино (IDFA) в России, программный директор фестиваля документальных фильмов «Артдокфест».

Борис Караджев – сценарист, режиссер документального кино. В 2001–2006 годы – главный редактор Российской центральной студии документальных фильмов (РЦСДФ). С 2002 года – руководитель мастерской режиссуры документального кино во ВГИКе.

Виктория Белопольская. Думаю, интересно обсудить то, что мы с тобой считаем новыми тенденциями, с двух позиций: режиссера и педагога – с одной стороны, и критика и программера – с другой. И найти, таким образом, перспективные объекты в документальном кино, которые что-то предвещают или являются некими реперными точками в современности. Я вижу несколько таких тенденций. Главное для меня в сегодняшнем документальном кино – это возвращение того, что в классическом смысле называется драматургией. Когда люди осмысливают свои задачи и свое будущее высказывание до того, как начинают снимать. Еще недавно один из ведущих российских документалистов Виктор Косаковский провозглашал такой тезис: сценарий теперь пишется в монтаже. Мне кажется, что это правило наконец начало отступать – и авторы стали вновь следовать за своим замыслом. Они сначала понимают ту реальность, которую хотят снять, а потом ее запечатлевают. До сегодняшнего дня, безусловно, мы наблюдали торжество самой съемки, технологической свободы, которая так обольщающе действовала на создателей фильмов, что возможность снять и предъявить снятое казалась им гораздо более важной, чем собственно их авторское высказывание. Из этого, по большому счету, и родилось явление, которое называется «школа Марины Разбежкиной». Предельное сокращение дистанции между человеком с камерой и героем, шанс снять то, что раньше было снять невозможно, и некоторая этическая расслабленность. Этим отличалось доккино – как минимум российское – последних лет.

Разумеется, это была реакция на мир симулякров, захвативший экран в 80–90-е годы, когда медиа были впервые всерьез заподозрены в создании альтернативной реальности. И документалисты решили обратиться

к настоящей реальности. А технологии – маленькие камеры и прочие технические радости – им в этом помогли, и, таким образом, порода, руда стала важнее, чем произведение. И вот теперь происходит возвращение к сценарию, к драматургии, то есть к осмысленному, рассчитанному авторскому высказыванию. Я вижу это в главных фильмах сезона, признанных художественными явлениями международной документальной индустрией, – в «Дон Жуане» Ежи Слядковского, «Сонite» Роксарех Гаэммагами, «Крокодиле Геннадии» Стива Хувера, «В лучах солнца» Виталия Манского, «Сирийской истории любви» Шона Макаллистера, но и не только. С режиссерской позиции так ли это?

Борис Караджев. В общем, да. Хотя, конечно, это не то чтобы жесткая смена парадигмы. Процессы, скорее, идут параллельно. Всегда новая технология толкает к новому языку, к новым способам постижения мира и человека. А по мере развития языка возникает и проблема структурирования киновысказывания. На Западе есть термин scripted documentary. Меня всегда поражало, когда я общался с западными коллегами (а это было еще пятнадцать-двадцать лет назад), что задолго до того, как начать делать документальную (!) картину, они писали некий script, сценарий, – несколько десятков страниц. Мы-то уже давно перестали так работать. Тогда они это чаще всего объясняли особенностями процедуры получения финансирования. Нынешнее, как ты говоришь, «возвращение к сценарию» произошло, как мне кажется, еще и в связи с другими важными обстоятельствами. У документального кино появилась гораздо бóльшая аудитория, чем раньше. Что бы мы ни говорили про великое кино 1960-х… Кто его смотрел? Участники семинаров в Доме кино? Фестивалей ведь было буквально раз-два и обчелся.

Виктория Белопольская. А сейчас фестивали – это мощный альтернативный прокат.

Борис Караджев. Да, по существу, это уже настоящий прокат. В конце 60-х годов (а именно в это время я начал как-то интересоваться документальным кино) у нас в Перми был кинотеатр «Комсомолец», там иногда показывали неигровое кино. Репертуар был какой-то случайный, например долго шел фильм про гастроли Большого театра в Америке. Но подлинным хитом была лента «Индийские йоги. Кто они?». Вот и весь документальный кинопрокат времен моей юности. А ведь уже были сделаны наши главные фильмы 60-х (которые я увидел только несколько лет спустя), а мировое кино уже пережило приход маленькой синхронной камеры, которая записывала звук…

Виктория Белопольская. …которая создала direct cinema и cinéma vérité, американо-канадское «прямое кино» и французскую документальную «новую волну», и это был эстетический прорыв.

Борис Караджев. Да, мощный эстетический прорыв, который был практически не замечен нашим тогдашним зрителем. А что произошло лет двадцать пять назад – в конце 80-х – начале 90-х? Документальное кино вышло на относительно большой экран. Документалистику начали смотреть люди, которые раньше ее не смотрели и не знали. Пришли

зрители, которые были воспитаны игровым кино. И представления о зрелище у них были почерпнуты из игрового кино и шоу-бизнеса. Тут же поменялись форматы – и телевизионные, и тем более фестивальные и киноформаты. Сейчас найти короткий фильм – большая проблема. Ты как программер это знаешь лучше.

Виктория Белопольская. На фестивалях короткого метра торжествует видеоэксперимент, игровое и документальное кино.

Борис Караджев. А в документальных программах в основном показывают студенческие работы. У нас изменился подход к документальному кино как к зрелищу. И неизбежно возникла потребность в новом качестве драматургии. Ведь одно дело структурировать двадцати-тридцатиминутную картину, которую можно было построить на аттракционе, на метафоре, на каком-то одном ярком повороте. И совсем другое дело, когда у вас часовой или тем более полуторачасовой фильм. Конструкции короткометражек совсем не обязательно строились по законам классической игровой драматургии, а скорее по законам поэзии или музыки: на лейтмотивах, на смене ощущений. Это была драматургия, но другая.

Виктория Белопольская. Классический пример – «Лица ноября» Роберта Дрю: двенадцать минут, воспроизводящих атмосферу и смысл для нации похорон президента Кеннеди.

Борис Караджев. Мы знаем, что есть родовые понятия – эпос, лирика, драма. Документальное кино было ближе к лирике. А когда возник и распространился формат feature length – полнометражного документального фильма, стало ясно: зрителя уже не удержать на одной-двух метафорах, на каком-то пластическом лейтмотиве. Потребовалась квази-, а иногда и просто откровенно драматургическая конструкция.

Виктория Белопольская. Которая теперь возвращается – после периода забвения. Мне интересно, почему она возвращается. Были 1990-е и нулевые, когда классическая драматургия из документального кино практически ушла, потому что возникла идея подлинности. Сначала подлинности как детальности, максимально полного высказывания. Я помню целые фестивальные сезоны, состоявшие в основном из двухчасовых фильмов, например про бездомных детей в Кейптауне и бесконечную череду их бед и трагедий. У нас же появилась школа Разбежкиной. Но это универсальное явление, распространенное по всему миру и имеющее свои корни в театре – в театральной драматургической технике вербатим. И драматургия отступила, и вот эта как бы сырая реальность вышла на первый план. А теперь драматургия возвращается. С чем это связано?

Борис Караджев. С отсутствием у большинства людей устойчивой привычки «переваривать» сырую (то есть эстетически необработанную) реальность, к кинематографическому сыроедению. Оказалось, что эта сырая реальность – для очень немногих людей. А документальное кино превратилось в индустрию. Хочешь конкурировать за зрителя? Будь любезен считаться с вещами, к которым зритель привык. Пользуйся

соответствующим инструментарием. Никто сейчас не будет снимать репортаж на несинхронную кинокамеру, но и мало кто решится использовать в документальном кино RED…

Виктория Белопольская. На RED снят фильм «Да здравствуют антиподы!». Это кино визуального зрелища. Я даже рискну предположить, что это новый этап существования того, что было открыто Годфри Реджио в его «Каци»-трилогии.

Борис Караджев. Я бы сказал, что «Антиподы» – это исключение, потому что это картина, концепция которой основана на визуальных контрастах, на некоей изобразительной мозаике…

Виктория Белопольская. Да. Это как раз изобретенная драматургия.

Борис Караджев. Другой вопрос: за чем будет следить зритель? За постепенным выкладыванием некоей мозаичной и довольно экзотической картины мира, как у Косаковского? Или за обычными житейскими перипетиями? В любом случае требуется движение, то есть развитие истории…

Виктория Белопольская. Истории в широком смысле.

Борис Караджев. Рассказывание истории, storytelling, в нашем документальном кино считалось неким влиянием журналистики. Ну что это такое, мы же художники, что же мы будем истории рассказывать? А тем более пересказывать заранее написанное! В «живом» документальном кино мы все равно не можем полагаться на законы классической драматургии, где есть причинно-следственная обусловленность всех событий, где можно все просчитать…

Виктория Белопольская. Послушай, но вот «Дон Жуан» Слядковского: мне кажется, из снятого – близко к реальности – материала выстроена новая история. История любви и дружбы сложена из съемок определенного периода жизни юноши-аутиста. Но, по-моему, реальные события в его судьбе вполне могут иметь мало общего с историей, предъявленной в фильме, составленной для фильма.

Борис Караджев. Ну это, может быть, один из немногих удачных примеров. Документальная реальность вообще довольно плохо поддается сюжетному структурированию по законам классической драматургии. Но все же этот подход стал заимствоваться из игрового кино.

Виктория Белопольская. Игровое кино начало влиять на неигровое через зрителя?

Борис Караджев. Конечно, через аудиторию. Используя, как ты справедливо говоришь, эту новую технику. Сейчас вернуться назад нельзя. Мы берем некоторую данность. Есть герой, есть факты, обстоятельства его жизни. Чтобы выстроить сценарий, надо иметь набор драматургических коллизий. Ты их как-то просчитал. Ты потом можешь месяцами сидеть с камерой рядом со своим героем, и этих коллизий не будет. Или будут, но другие. Или будут, но на следующий день после твоего отъезда. Это отдельное умение документалиста – оказаться в нужное время в нужном месте. Интуицию и импровизацию в нашем деле ничто не заменит. Но в любом случае элемент организации стал более важен…

«Сирийская история любви», режиссер Шон Макаллистер

Виктория Белопольская. То, что я условно и подразумеваю под драматургией.
Борис Караджев. В чем здесь принципиальная опасность? Человек написал сценарий – понятно, что где-то его сценарный эпизод совпал с жизненным, где-то не совпал. Не хватает сюжетных коллизий – ну нет их в жизни. А дальше он начинает натягивать реальность на раму своего сценария. Натягивание может быть вполне умелое. Где-то более очевидное, где-то менее. Но реальность при этом часто начинает трещать по швам...

Есть такой полузабытый термин «форсированная вероятность». Это термин киноведа Сергея Дробашенко, и мне он очень нравится. То есть имеется в виду создание таких условий, таких предлагаемых обстоятельств, в которых ваш герой может естественно проявить ожидаемую вами эмоцию…

Может быть, ты видела картину Йориса Ивенса «Энергия и земля». Это картина об электрификации в американской глубинке. Ивенс снял гидроэлектростанцию, провода… Ему еще надо было снять, как люди на все это реагируют. Что он делает? Он ведь был большой затейник. Он выбирает себе героя – по-моему, звали его Паркинсон. Режиссеру надо, чтобы Паркинсон был впечатлен этой самой электрификацией. И вот в его отсутствие режиссер переставляет мебель у него в доме. Ставит камеру. Входит хозяин. Ивенс снимает этого совершенно обалдевшего Паркинсона… и потом монтирует это с изображением загорающейся лампочки… Просто фальсификат настоящий. При том, что с точки зрения документалистского пуризма там вроде бы налицо настоящая эмоция.

То есть авторы оказались перед необходимостью следовать сценарию, которому эта документальная реальность не подчиняется. Одно дело – ты подкараулил, вычленил нужный эпизод из потока реальности. И несколько другое, если ты героя спровоцировал, органично поместил его в некие нужные обстоятельства. И стоит только чуть переборщить,

«Дон Жуан», режиссер Ежи Слядковский

чуть сильнее включить «режиссерский форсаж», и деликатная ткань лопается… Я временами вижу это даже у Ежи Слядковского. Все сделано деликатно, почти все, но где-то есть следы именно такой режиссуры.

Впрочем, сейчас совсем не редки случаи, когда режиссеры решаются доигрывать какие-то сцены, написанные в сценарии, с помощью реальных персонажей и потом пытаться выдать их за документальные… Здесь есть очевидная тенденция, которую мы понимаем (или принимаем?), и есть издержки этой тенденции.

Честно говоря, мне ближе метод «Антиподов» Косаковского: изящная интеллектуальная комбинаторика, игра воображения, поддержанная реальностью, столкновение изобразительных лейтмотивов, «монтаж аттракционов»… Выстроить большую картину на таких вещах умеют несколько человек в мире. Впрочем, качественно натянуть, как говорится, мембрану реальности на сценарный барабан – это тоже надо уметь…

Виктория Белопольская. Я вспоминаю недавний фильм Томаса Бальмеса «Счастье» и рассказанную в нем правдивую историю десятилетнего бутанца Пьянгки. У него нет отца, но есть много братьев и сестер, и мать из экономии отдает его в ближайший буддийский монастырь. При этом сделана картина в соответствии с заказом телеканалов и призвана рассказать о приходе телевидения в Бутан. И отсюда возникает сюжет о том, как юный герой с дядей едут из своей деревни в город покупать телевизор. Не знаю, автор ли уговорил героя купить телевизор, или такая идея у него была, но повествование о мальчике Бальмес во многом подчинил заказной цели. До какой степени ты считаешь это «натягиванием на барабан»?

Борис Караджев. Это там тоже есть. Но в фильме есть богатство документальных фактур, опираясь на которые такой опытный режиссер мог чувствовать себя вполне спокойно. Там есть подлинная история

мальчика, в которую режиссер достаточно деликатно встраивает некие элементы «форсирования вероятности» и даже полуигровые элементы. Там есть подлинные отношения мальчика и его родных и его подлинные чувства. Там, в конце концов, есть потрясающая экзотическая среда, которая сама по себе самоигральна, многое строится на одних пейзажах… Там, где мы остаемся документалистами, мы выигрываем. Там, где мы грубо используем методы игрового кино, торчит «вставная челюсть». Она работает – «жует», но мы понимаем, что это имплант. Добиться органики в таких вещах удается редко.

Что касается примеров настоящей органики при использовании разных методов работы с документальным героем (в том числе и метода провокаций), то для меня это фильмы британца Шона Макаллистера.

Виктория Белопольская. И это один из главных сейчас документалистов мира.

Борис Караджев. Я имею в виду прежде всего его фильмы «Сопровождающие» и «Либераче из Багдада», где он попадает в экстремальные ситуации, где ему приходится прожить очень насыщенные отрезки жизни рядом с его героями. Не притворяться, а прожить. Так никто больше не умеет. Что делает Шон? Он, помещая себя в некую ситуацию, сам в ней живет. И при этом не знает наперед, как она разрешится. Но у Шона это получается. Это пример блестящего умения сочинять, структурировать фильм в процессе съемок.

Виктория Белопольская. В предпоследней его картине «Революционер поневоле» все действительно непредсказуемо. Макаллистер приехал в Йемен, познакомился с героем – туристическим гидом, тут начались революционные события, и человек был вынужден что-то предпринимать… И автор всегда был рядом с ним.

Борис Караджев. Я даже не знаю, как назвать это умение. Сочувствие, настоящее соучастие. При том, что оно сопряжено и с неудобствами, и с серьезной опасностью.

Виктория Белопольская. Недавний пример – «Земля картелей» Мэтта Хейнемана. Когда съемочная группа входит в ситуацию героев и оказывается тоже под прицелом.

Борис Караджев. Конечно. И тогда дистанция разрывается. Автор становится уже не созерцателем и не провокатором в кадре. Обычно же сама по себе документальная съемка провоцирует некое изменение в поведении людей. Другое дело, что, конечно, можно играть в более сложные игры, то есть обнаруживать прием. Как это иногда делает Виктор Косаковский. Я помню его замечательный прием (я им тоже не раз пользовался). Он говорит человеку: «Я сейчас снимаю, как ты выходишь из комнаты, выходи. Еще раз выходи». Тот выходит. «Быстрее! Теперь медленнее!» – Виктор дает ему режиссерские указания. А на самом деле он снимает не то, как человек выходит, а то, как он возвращается. А возвращается он без указаний. То есть главный принцип – подлинная человеческая эмоция, не сыгранная. Если ты сумеешь спровоцировать ее – честь тебе и хвала. Но есть провокация и провокация. Как в примере с Йорисом Ивенсом.

Виктория Белопольская. Наоми Кавасэ лет десять назад сделала очень примечательный фильм-провокацию «Тень». Она пригласила актрису якобы на пробы фильма, но предупредила, что там ее ждет провокация. Актриса явилась, пожилой оператор организовывал мизансцену, давал ей рекомендации по размещению в кадре, переставлял ее стул раз пять, ставил свет… А потом сказал, что он ее отец. Настоящий отец. А тот, кого она знала как отца, – приемный. И начал говорить с ней как бросивший ее некогда отец. Актриса забыла о режиссерском предупреждении. Ее драматические эмоции были подлинными. То есть, если реальная человеческая эмоция и есть цель документального кино при всех обстоятельствах – технологических, идеологических… Скажи: цель – схватить эмоцию?

Борис Караджев. Конечно. Правда жизни человеческого духа.

Виктория Белопольская. Хорошо. Если это и есть цель, то не считаешь ли ты, что этот процесс очень подвержен современным трансформациям? Например, тем, что я называю сетевым эксгибиционизмом. Когда степень откровенности людей, публичности, иногда интимного переживания – в связи с фейсбуками, инстаграмами и прочим, – эта граница внутреннего отодвигается все ближе и ближе к объекту. И не влияет ли эта новая, условно говоря, сетевая публичность на режиссеров? Я считаю, что очень влияет.

Борис Караджев. Конечно, она на всех влияет. Но это и есть современный человек. Человек, подверженный этому влиянию, и есть персонаж сегодняшнего кино. Потому что большинство людей, живущих в так называемом цивилизованном мире, этому подвержены. У Томаса Бальмеса есть фильм «Сколько стоит твоя жизнь?». Фильм про офисных людей, страховых юристов. В нем подчеркнута эта новая публичность нашего существования. И эта зависимость тоже объект исследования. Факт, что многие стрессы и конфликты нашей сегодняшней жизни связаны с телевидением. Это уже конфликты «медийного человека»! Это какие-то другие формы жизни. До 40-х годов прошлого века этих форм жизни не было.

Виктория Белопольская. А в 80-е война смогла стать таким же предметом трансляции, как хоккей. Война в Персидском заливе, таким образом, оказалась не совсем войной, а первым из очевидных медиасимулякров.

Борис Караджев. И мы именно в этой реальности существуем. Другое дело, что люди стали опытнее. Когда к нам в мастерскую ВГИКа приходят новые студенты, я им даю первое задание. Они все только-только научились снимать. Я им говорю: наблюдайте друг за другом. Из шапки они вытаскивают записочки: «Вася – за Петей», «Маша – за Зиной», «Саша – за Светой». Наблюдайте. Я хочу, чтобы они поняли, что кинематографист должен не только уметь наблюдать, но и чувствовать себя объектом наблюдения. А потом они монтируют снятое и показывают…

Виктория Белопольская. Меня вот что волнует. Марина Разбежкина, рассказывая о своем, условно говоря, методе, недавно сказала, что в ее школе они снимают муху на стене. Я сначала смеялась, потому что, мне

показалось, она просто не знает, что Роберт Дрю, автор формулы, вкладывал в этот принцип категорически другой смысл. Дрю имел в виду, что режиссер становится мухой на стене, совершенно незаметной, не деформирующей реальность. Эффект мухи на стене – это когда режиссер не деформирует реальность своим присутствием, съемкой.

Борис Караджев. Но потом понятие fly on the wall, «муха на стене», как мне кажется, стало означать нечто другое. Это некая стилистика съемки…

Виктория Белопольская. Но Разбежкина говорит, что ее студенты снимают «муху на стене». И получается: снимают что-то несущественное, что они – как авторы – могут обратить в существенное.

Борис Караджев. Думаю, это вопрос трактовки термина. В моем понимании это съемки спонтанной реальности.

Виктория Белопольская. Съемки спонтанной реальности привычной камерой.

Борис Караджев. Дело даже не в степени привычности, а именно в спонтанности. Смысл в том, что движение мухи непредсказуемо. Мы как бы вторгаемся в непредсказуемую реальность и пытаемся ее зафиксировать. Но у Марины Разбежкиной, возможно, свое понимание этого термина.

Виктория Белопольская. Ну да, и для Дрю, и для Drew Associates, команды, из которой вышли классики «прямого кино», это была очень конкретная вещь: автор незаметен.

Борис Караджев. Например, фильм Павла Павликовского «Путешествие с Жириновским» – это картина, как говорил мне сам Павел, снята в стиле fly on the wall.

Виктория Белопольская. То есть режиссер становится незаметен для героя?

Борис Караджев. Нет, режиссер не прятался от Жириновского. Он просто следовал за героем в его спонтанных проявлениях и в данном случае использовал привычную камеру. Потому что герой именно этого хотел. Это была провокация, и очень хорошая…

Виктория Белопольская. Только со стороны героя.

Борис Караджев. Взаимная провокация. Предположу, что Жириновский наверняка хотел пиара, особенно хотел его на BBC. Он, например, сам пригласил Павла и съемочную группу сопровождать его в рекламном круизе по Волге, он сажал группу за свой стол и на камеру что-то ел – икру, творог. То есть провокацией было само присутствие иностранного режиссера – то ли поляка, то ли англичанина, который говорит по-русски… а тут еще по теплоходу постоянно ходит группа с камерой и микрофоном на удочке… Если же возвращаться к нашей дискуссии по поводу «мухи на стене», то этот термин, видимо, все-таки допускает множественные толкования.

Виктория Белопольская. Но когда автор структурирует реальность в процессе съемок, очень важна его позиция. Какая эта его сегодняшняя позиция? Он сам «муха на стене»? Или он снимает «муху на стене»?

Борис Караджев. Я бы не сводил все к такой оппозиции. Идеал для меня в этом смысле – то, что делает Леонард Реттель Хельмрих. Его

«Алиса в стране войны», режиссеры Алиса Коваленко, Любовь Дуракова

метод – камера-точка. Камера вместе с оператором. Именно точка. Она ни на что не влияет. Понятно, это чистая теория. Понятно, что речь идет о человеке с камерой в руках. И здесь начинаются очень тонкие вещи, они уже лежат в области психологии и, я бы сказал, творческой технологии. И каждый решает по-своему. Хельмрих придумал интересную вещь. Он держит камеру на животе. То есть она находится не между героем и режиссером, как у нас это чаще всего бывает. Он легко может поддерживать эмоциональный контакт с героями и при этом умеет оставаться психологически незаметным…

Виктория Белопольская. У него другое чувство камеры, это понятно.

Борис Караджев. В принципе, то же самое делал Сергей Скворцов, мой друг и замечательный режиссер с «Лендока», рано ушедший и сделавший, увы, немного фильмов, но оказавший огромное влияние на целое поколение документалистов, на Косаковского в том числе. Он умел, держа камеру, при этом жить. То есть испытывать эмоции. Вот я снимаю что-то, и мне смешно. Как мне это показать? Или: у меня настроение плохое. Мое плохое настроение – это данность, часть этого мира. Все это важно в авторском кино. Когда-то один из моих незабвенных вгиковских педагогов Юрий Яковлевич Мартыненко рисовал схему – круг, поделенный на четыре части: материал, автор, произведение, зритель. В авторском кино материал и автор равноправны. Мое авторское сознание – это часть материала. Как мне показать свою непосредственную эмоцию? Очень трудно. Это я в монтаже сумею. Могу с помощью метафор, могу ввести текст, включить ироническую музыку. Но во время съемки я почти ничего не могу. Это довольно сложная задача. И это вопрос психологии.

Виктория Белопольская. Авторское кино… Сегодня серьезный вопрос – что это? Когда фильм делается ради чего-то, ради какой-то высшей идеи… «Кровь в твоем мобильном» Франка Поульсена, например. Авторский

вопль – о несправедливости, о жестокосердии современной цивилизации – о детях, работающих на смертельных рудниках в Конго, где добывают минералы, которые используются при производстве мобильных телефонов. И получается, мы все сообщники детоубийц. Такими фильмами полнятся фестивальные программы, это точно кино автора, но сделанное для решения не эстетических, а этических задач. По сути advocacy video, правозащитный кинопоступок. И одновременно авторское кино.

Но и в сугубо авторском – по подходу и по задачам – кино появились какие-то для меня ранее невозможные вещи. Вот, например, «Странный роман с эго» Эстер Гаулд, которая рассказывает про свою сестру-близнеца, покончившую жизнь самоубийством на почве нарциссизма. Смотря фильм, я сомневаюсь: не она ли, режиссер, передо мной на экране в роли сестры? Ведь это авторский фильм про близнеца автора, про человека, внешне идентичного ей самой. Этот близкий человек переживал категорически иные эмоции и ставил перед собой иные жизненные задачи. И теперь Эстер Гаулд воспроизводит этот трагический опыт сестры-нарцисса. И, возможно, выдает съемки себя за киноселфи умершей сестры. Значит, присваивает ее опыт. А если и не выдает, если в фильме реальные съемки себя героиней, то все равно режиссер разделяет авторство с умершей сестрой. Авторов в любом случае становится как бы двое.

Борис Караджев. Я этих фильмов еще не видел. Судя по тому, как ты рассказываешь, это настоящее авторское кино. По посылу, по материалу и по языку.

Виктория Белопольская. Или фильм «Алиса в стране войны» Алисы Коваленко и Любови Дураковой. С самого начала сорежиссер-героиня заявляет, что хотела попасть в Донбасс на войну, чтобы своими глазами эту войну увидеть. Это важно: Алиса Коваленко – и одна из режиссеров, и героиня. Мне тут интересна новая дистанция между автором и героем. В жанре I-film'a, «я-фильма», фильма автора о себе, дистанция отменялась. А в условиях теперешнего «непорочного эксгибиционизма» создается что-то вроде нового жанра – когда автор дистанцированно рассматривает себя как героя.

Борис Караджев. Что близко к феномену Шона Макаллистера.

Виктория Белопольская. Но он не залезает в кадр.

Борис Караджев. Залезает. И довольно органично. Это в «Сирийской истории любви» его нет в кадре буквально… Но есть его взгляд на отношения героев. И этот взгляд тоже часть драматургии фильма. Раньше представление об авторском кино было у нас довольно монолитным. Мы понимали, что, как правило, это поэтическое кино…

Виктория Белопольская. Или жестко концептуальное, как у Годфри Реджио.

Борис Караджев. А сейчас, конечно, сами границы авторского кино расширились. С одной стороны, у нас есть рабочие схемы, явно заимствованные из игрового кинематографа, например, сначала пишется подробный предварительный сценарий, строго по нему снимается кино. Это оттуда…

Виктория Белопольская. «Саламанка» Руслана Федотова и Александры Кулак – этот случай?

Борис Караджев. Я бы не сказал, что картина сделана точно по сценарию…

Виктория Белопольская. Она потом построена. Драматургия создана по результатам снятого. Закадровый монолог создан по мотивам интервью меннонитов, покинувших свои общины…

Борис Караджев. Сочинение сценария в ходе монтажа, умение увидеть какие-то новые смыслы в отснятом материале – это все-таки наше дело, дело документалистов. Но никуда не делась и журналистика, где другой способ выявления авторского «я». Часто это прямое заявление позиции. Мы эту разницу всегда чувствуем. Вот CNN: стоит человек, на заднем плане бомбы падают. И он говорит: мы, мол, находимся на крыше отеля такого-то, вот здесь взрыв, видите? Бабах! Это такая немного обобщенная журналистская позиция. Гражданская. Но когда я смотрю фильмы Косаковского, мне не надо, чтобы он делал заявления, я его философскую, поэтическую позицию считываю с экрана. Степень физического присутствия автора в кадре не делает кино авторским. Мысль нехитрая. Когда-то мы все восторгались «Обыкновенным фашизмом» Ромма. А что, собственно, Ромм сделал? Он стал непосредственно сопереживать тому, что в кадре. Вот это было открытие. Позиция его абсолютно гуманистическая. Это позиция современного прогрессивного человека, прожившего длинную жизнь. Прежде текст чаще всего существовал отдельно от изображения. А у Ромма была реальная эмоция – реакция на то, что есть в кадрах, которые он использовал.

Виктория Белопольская. Теперь это дурной тон по причинам совершенно иных отношений человека и исторического процесса. Теперь, во времена открытости любой информации, принято, что каждый обязан нести свою долю исторической ответственности. Во времена Ромма этот закон всемирной ответственности еще не был открыт. Еще не был пережит опыт Холокоста и ГУЛАГа. Еще не принесли покаяние целые нации. А новая этика базируется на принципе, афористично обозначенном Довлатовым: «не Сталин написал четыре миллиона доносов». Режиссер, который решился бы сейчас на роммовский прием спора с изображением, по-моему, обвинял бы не только то, что в кадре.

Борис Караджев. Тогда это было открытие. В том числе и новых возможностей выражения авторского «я». И свою долю исторической ответственности Ромм уже тогда вполне осознавал. Другое дело, что сейчас мы используем это в неподходящих контекстах. Да и за пятьдесят лет мы и правда кое-что усвоили…

Виктория Белопольская. Человек и автор теперь всегда, как мне кажется, чувствует себя участником исторических событий. Мне кажется, что это вообще новая позиция автора в документальном кино. В качественной документалистике позиция автора – это, так или иначе, позиция человека, ответственного за то, что происходит. В том смысле, что мы все ко всему, что творится, скажем, у нас в стране, имеем отношение.

«Сонита», режиссер Рохсарех Гаэммагами

Мы получили доступ к большим объемам информации. И наша информированность меняет этику.

Борис Караджев. Я бы не сказал, что сопереживать стали больше. Или меньше. Мы волей-неволей на многое реагируем. Но у меня язык не поворачивается сказать, что мы сильнее сочувствуем несчастным, нет. Но они в большей степени присутствуют в нашей жизни. Они присутствуют как «раздражитель», как то, по поводу чего мы обязаны иметь свое мнение.

Виктория Белопольская. И это очень повлияло на автора-документалиста.

Борис Караджев. Конечно.

Виктория Белопольская. И автор теперь обречен на сопереживание. Это появилось, мне кажется, лет пятнадцать назад, когда Николаус Гейрхальтер сделал фильм «Где-то еще». Он путешествовал и в Папуа – Новую Гвинею, и в Арктику, к нетронутым, условно говоря, цивилизацией людям, разговаривал с ними о том, как отживает старое, то есть традиционное для них. Там был и замечательный монолог человека, кажется, в Канаде, который говорил, что вот эта ваша женщина, блондинка, запретила нам охотиться на китов. «Какая блондинка?» – спрашивает режиссер. – «Ну как, ваша Брижит Бардо! А мы же по-другому жить не можем». По-моему, этот фильм – точка отсчета новой жизни документалиста. Жизни, проникнутой новым переживанием – чувства ответственности за происходящее на планете. Автор теперь не только осмысливает и предъявляет, но и чувствует персональную ответственность.

Борис Караджев. Степень нашего соучастия разная. У кого-то сопереживание, у кого-то простая информация, у кого-то аналитика.

Виктория Белопольская. Но вопрос поставлен. И вот, например, возникает фильм «Кредит на убийство» Влади Антоневича, одно из заметных событий последнего Амстердамского фестиваля (IDFA). Израильтянин российского происхождения снимает фильм-расследование о том, как

«Да здравствуют антиподы!», режиссер Виктор Косаковский

российские власти направляли действия русских нацистов. И снимается в нем сам как протагонист-расследователь.

Борис Караджев. Мне эта картина не понравилась, потому что она и по посылу абсолютно журналистская, и по средствам. Автор не понимал, чем связать снятый материал.

Виктория Белопольская. Но она замечательно снята.

Борис Караджев. Там есть несколько впечатляющих сцен. Для меня самое главное открытие было в том, что автор-герой явно в прошлом спецназовец. И самая интересная для меня сцена – сцена тренировки в лагере нацистов, куда он приезжает как якобы сочувствующий журналист. Ему предлагают поучаствовать в тренировочной схватке на ножах, и тут неожиданно для зрителя проявляется его характер, его навыки, привычка профессионально держать оружие... Именно документальные вещи оказались интересными. Поведение режиссера-героя в предлагаемых обстоятельствах, а не там, где он притворяется автором, глубокомысленным и серьезным.

Есть старый закон. Наличие в кадре чего-то настоящего обогащает контекст, делает его более документальным, что ли. Когда на столе лежит настоящее яблоко, а стол бутафорский, это яблоко распространяет свою фактурность на стол. Часть замещает целое. Если есть определенные пропорции. Иногда все происходит наоборот. Для меня это сцена, когда Антоневич забыл, что он режиссер. Ему дали нож, и появилась моторика, пластика бойца. Но таких сцен, к сожалению, очень мало. По большей части герой с напарником ходят по каким-то сараям, колесят по городам и весям, сидят и с глубокомысленным видом произносят веские фразы…

Виктория Белопольская. Они еще и ведут расследование.

Борис Караджев. Они делают вид, что ведут расследование. Те небольшие кусочки подлинного «документа» не спасают целое. Мы целому

не очень верим, потому что фактуры настоящей мало. Мало документальности! Давай вспомним 1960-е годы, когда документальные кадры стали активно включать в ткань игрового кино. Лучшие кадры Москвы в 1960-е сняты Марленом Хуциевым. Если бы не его съемки в Политехническом музее, мы бы вообще упустили эту часть истории. Да вот и теперь я смотрю некий современный игровой фильм, и что вижу? На общем плане идет герой, актер. Там собака бежит, тут какие-то люди ходят, машина проехала. Я понимаю, в этом кадре – минимум игры. Это обратное влияние: с одной стороны, мы пытаемся организовать документальное кино по принципу игрового, а с другой – игровики, я вижу это довольно часто, пытаются «разгрузить» кадр, освободить его от откровенно игровых элементов. То есть игровое кино начинает широко использовать документальные фактуры.

Виктория Белопольская. И при этом теперь ему совершенно не нужно притворяться, что оно документальное. Оно просто облегчает свои задачи. Самое характерное – появление этого метода в телесериале. Ты не видел ни одной серии израильской «Фауды»? Это израильский сериал про работу спецслужб. Герои должны обезвредить одного из ведущих палестинских шахидов, считавшегося убитым, но выжившего. Документальная камера. И самое интересное, что она таковой даже не прикидывается, а действует как документальная. Например, надо снять, как герои оказываются на арабской свадьбе. И создатели сериала, по моему ощущению, так проинструктировали актеров: вы, граждане артисты, просто играйте эту свадьбу, не обращайте на нас внимания, а мы уж как-нибудь снимем.

Борис Караджев. И если бы свадьба была настоящей, жениху с невестой, гостям тоже было бы плевать, снимают их или нет. Это, кстати, очень интересное явление. Современный человек привык жить в условиях, когда его постоянно снимают. Присутствие камеры стало частью реальности. Я пришел на юбилей журнала «Искусства кино» – все снимают… Мы для себя открыли маленькую камеру и поняли, что можно зайти к кому-то и сказать: «Здравствуйте, можно мы вас поснимаем?» И поснимать. А можно даже и не спрашивать…

Виктория Белопольская. Я как отборщик вижу очень много таких фильмов. Это заявочный самотек «Артдокфеста».

Борис Караджев. Потому что это социальное явление – доступность самого процесса съемки. Современный человек постоянно оказывается объектом съемки и сам при этом всегда может постоянно снимать. Мы вскоре наедимся, насытимся. Как объелись когда-то синхронным звуком и начали снова снимать картины, где было мало слов. Один прием возникает как новый, потом существует как привычный, потом начинает надоедать. Надо этот этап пережить, чтобы прийти к чему-то следующему. Во всяком случае эстетика тотальной съемки уже получила свое теоретическое и методологическое осмысление. Я имею в виду школу Марины Разбежкиной. Дай бог здоровья Марине, она – уникальный педагог и последовательный (и к тому же очень успешный!) пропагандист

своего метода. Которым, надо сказать, сама-то как режиссер пользуется довольно избирательно…

Виктория Белопольская. Более того. Сам метод, по-моему, начал переосмысляться и дополняться. Марина говорила мне, что выдающиеся операторы, операторы-художники, Саша Кулак и Руслан Федотов теперь снимают для ее режиссеров. Изначально заданный формат – но они снимают «их» реальность в своей манере. То есть в манере, когда кадр представляет самостоятельную ценность. Все-таки в прошлых фильмах учеников Разбежкиной часто самостоятельной ценности у изображения не было. А у Кулак и Федотова есть. И еще у них есть чувство прекрасного – в прямом смысле слова.

Борис Караджев. Я думаю, сегодня идут естественные процессы. Киновербатим был (и пока еще остается!) важным для всех нас этапом. Как была важным этапом чернуха в 1990-е годы. Она была реакцией на социальную реальность, которой до этого никогда не находилось место на экране…

Виктория Белопольская. Я часто вспоминаю разговор со своей амстердамской коллегой. Я спросила, что она думает о фильме Расторгуева «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных» (получившем на фестивале в Амстердаме спецприз жюри, сверхценный, потому что там всего-то два приза). Она сказала, что вообще не надо было его брать на фестиваль. Почему? Это же выдающаяся картина. Она ответила, что у них под Гаагой есть такие же лагеря на белых песках Северного моря и что она не видит никакого смысла в том, чтобы снимать людей, которые не умеют стесняться: они либо недостаточно развиты, либо слишком распущены, а человек без privacy не может представлять интерес для документального кино.

Мне кажется, эта детская слабость новой документалистики пережита, преодолена. Скажем, Руслан Федотов и Саша Кулак сообщают своим героям в «Саламанке», меннонитам, большее privacy, чем они, живущие в абсолютно замкнутом мире религиозного сообщества, имеют в реальности. Все члены этого сообщества так близки друг другу, что ничего не скроешь. Авторы же «Саламанки» вскрывают сокровенное – переживания, воспоминания.

Борис Караджев. Здесь важна этическая позиция автора – «не навреди». Я не большой поклонник такого жесткого, натуралистичного кино, как «Дикий. Дикий пляж…». Я бы никогда не стал делать такой фильм. Но понимаю, что ему есть место. Если мы пытаемся расширять нашу жизнь до границ других жизней, то в эти границы входят и эти люди с пляжа. Они часть той реальности, которая вокруг нас. Кому-то до них нет дела, а Расторгуеву и Манскому они интересны.

Виктория Белопольская. «Крокодил Геннадий» Стива Хувера, триумфатор фестиваля в Трайбеке и лауреат нашего «Артдокфеста» и многих других фестивалей, – оборотная сторона того же явления. Он тоже предъявляет очень жесткую реальность и жесткий взгляд на эту реальность. Там тоже есть вся неприглядность, весь физиологизм социального неблагополучия. Но все это ради создания саги об эпическом герое – о человеке,

«Крокодил Геннадий», режиссер Стив Хувер

который старается сделать эту среду, как говорит сам герой, пастор Геннадий Мохненко, пригодной для жизни.

Борис Караджев. Конечно. Но «Крокодил Геннадий» абсолютно традиционный фильм. В хорошем смысле слова.

Виктория Белопольская. Да, традиционный. Другой вопрос, что сейчас он смотрится нетрадиционным, потому что мы давно ни у кого, кроме Стива Хувера, не видели эпических повествований о грандиозных личностях.

Борис Караджев. Тут есть симпатичное совпадение. Хувер оказался в нужное время в нужном месте, нашел действительно героя…

Виктория Белопольская. Нет, это, я думаю, не «оказался». Это точный прицел. И Хувер заявил о своей авторской зоркости уже в прошлом своем фильме – в «Кровном брате». Это был его первый фильм. Он начал снимать своего друга, который переживал отсутствие жизненной цели и двинулся в Индию. А там оказался не просто нужным человеком, а спасителем. Парень попал в приют для ВИЧ-инфицированных детей, от которых отказались родители и, взяв на себя ответственность за них, спасая их, в кадре, по ходу фильма переживает это свое новое качество. Спасителя. После этого, я думаю, Хувер начал искать место, где все было бы так же драматично, и человека с такой же драмой, драмой ответственности.

Борис Караджев. Методологически это понятно. Едешь туда, где что-то происходит, какой-то разлом, и ищешь человека, который находится в центре…

Виктория Белопольская. Разлома, когда он начал думать о герое «Геннадия», еще не было. Еще не было донбасского конфликта. Мариуполь еще не стоял на границе сепаратистских образований и Украины.

Борис Караджев. Значит, он дождался. Потому что без «разлома» не было бы и этого фильма. Есть исключительный характер в исключительных обстоятельствах. Это романтизм чистой воды. Романтическая история.

«В лучах солнца», режиссер Виталий Манский

Виктория Белопольская. То есть романтический герой в смысле «романтического манифеста» Шлегелей. Герой преодолевающий…

Борис Караджев. Конечно. И этого сегодня не хватает. Почему мне понравилась иранская «Сонита» Роксарех Гаэммагами? Да, там необычная героиня – девушка – афганская беженка в Иране, увлеченная рэпом, ставшая рэп-певицей на фарси, покорившая персоязычный YouTube… Сам фильм – документальное повествование вполне традиционное, линейное. Даже присутствие автора, внешне, казалось бы, не очень органичное, оказалось уместным. Потому что автор стала частью истории.

Виктория Белопольская. Автор там очень важен. От нее героиня ждет помощи. И это внутренний конфликт для автора.

Борис Караджев. То есть здесь есть жизнь самого автора. Помнишь, был очень мощный этический спор, после того, как Сергей Дворцевой сделал картину «Хлебный день», когда его героини, старые женщины из опустевшей деревни, толкали поближе к своим домам вагон с привезенным им хлебом…

Виктория Белопольская. Да, помню – Дворцевого и его оператора обвиняли в бессердечии: двое здоровых мужчин должны были толкать вагон вместе со старухами, а не снимать, как те толкают вагон. Это вечная драма для документалиста: всегда найдется кто-то, кто скажет, что он должен был не снимать героя, а помогать ему.

Борис Караджев. В «Соните» автору повезло с героиней, но она доиграла ее историю ровно настолько, чтобы самой стать реальным – документальным – персонажем. Мать хочет отправить героиню обратно в Афганистан, выдать там замуж. И Сонита обращается к режиссеру за помощью, чтобы та ее выкупила, вытащила из этой ситуации. А режиссер отвечает, что не может влиять на ее судьбу, потому что она – документалист, а не участник ее жизни. Но в конце концов влияет. В «Соните» этот вопрос – участие в судьбе героя или фиксация ее – вынесен в кадр.

Потому что в фильме параллельно с проблемой героини возникла реальная жизненная проблема автора. И видно, что она не притворяется. Или, во всяком случае, если притворяется, то очень аккуратно. Героиня вовлекает режиссера в свою жизненную орбиту.

Виктория Белопольская. И важно, что автор это все предъявляет.

Борис Караджев. Да. Документирует. То есть ведет себя как автор документальной картины, не прячется за материалом. Мы понимаем движение характера, понимаем возможный вариант судьбы. Автор форсирует вероятность. Вернее, делает невероятность вероятной. Очень человеческая позиция, неравнодушная. При том, что у документалистов есть и другая позиция: «мы не врачи, мы – боль». Но здесь безвыходная ситуация для героини, и режиссер это понимает. И благодаря пониманию возникает мощнейший эффект социальной терапии. Мы сочувствуем девочке. А сочувствие герою – наверное, и есть важнейшая миссия документального кино. Фильм, повторюсь, сделан очень просто, в рамках традиционного кино, с использованием маленьких камер. То есть технологически вполне в русле того, чему Марина Разбежкина учит своих студентов. Но у Гаэммагами хватило терпения докрутить историю, чтобы высечь смысл. У Хувера другое: там изначально сильный характер, которому сопереживаешь априори. Это тот случай, когда характер привлекательный и зрителю просто интересно, что с ним будет.

Виктория Белопольская. Но в фильме Хувера очень много режиссуры. То, что герой после каждого нового дела умывается, моет руки… Или навязчивый эпизод с велотренажером, когда он долго вращает педали. И конечно, на месте. Будто буксует, будто ощущает, что все его усилия по спасению детей-наркоманов, избитых женщин, униженных мужчин бесплодны на самом деле.

Борис Караджев. Режиссура есть, понятно. Это вопрос меры: здесь нет насилия над материалом.

Виктория Белопольская. Никакого. Все подсмотрено в реальности.

Борис Караджев. И все скомпоновано. Не то что снимаем один фильм – монтируем другой. Важно иметь элементы реальности, а дальше такой же реальностью является уже ощущение. То, что делал Виктор Косаковский иногда. Такое совсем авторское кино. Здесь автор герою уступает. Это героецентричное кино. Хувер был бы лузером, если бы таким героем не воспользовался.

Виктория Белопольская. Это у него, конечно, классическое *creative* documentary. Но documentary – точно.

Борис Караджев. Да. То есть сильная личность, исключительные обстоятельства. Если возвращаться к оппозиции, которую мы начали с тобой разбирать, что произошло? У нас было так называемое образное кино, поэтическое. Авторское высказывание, самовыражение через образ. Что мне сейчас не нравится – мы начинаем имплантировать образы. Мы делаем какое-то кино, потом думаем: что-то образов маловато. Надо пару символов каких-то воткнуть. Что у Хувера хорошо? Он образность извлекает непосредственно из материала.

Виктория Белопольская. По-моему, в этом и кроется аутентичность документального кино.

Борис Караджев. Конечно! Вот она – специфика документального кино! Ты внутри жизни, ты ничего вроде бы не придумываешь… Казалось бы, даже обычный кадр, когда герой купается…

Виктория Белопольская. …становится встречей героя со стихией, а не просто купанием.

Борис Караджев. То есть, если ты проследил за человеком, если увидел его, даже простые вещи в его жизни могут дорасти до символов. Это альфа и омега, просто это так редко сейчас делается.

Виктория Белопольская. По-моему, теперь этот вопрос о новой образности – образах, подсмотренных в реальности, – поставлен Виталием Манским в фильме о Северной Корее «В лучах солнца». Реальность здесь перестает восприниматься как настоящая. С постоянным присутствием камеры, с новой интернет-откровенностью реальность сама по себе в нашем мире сильно деформировалась. Люди привыкли к постоянному обсуждению всего, к бесконечному предельно откровенному предъявлению себя. Таким образом, реальность до известной степени уже становится каким-то артефактом. И Виталий в своей картине предъявляет крайнюю форму этого превращения. Когда реальность подделана. Там – спецслужбами. В других странах – современными цивилизационными процессами.

Борис Караджев. Я не увидел в картине ничего такого экстраординарного, это просто разный уровень деформации.

Виктория Белопольская. Разный. Режиссер за кадром фильма поясняет: вот девочка, вот ее папа и мама. Но супервайзеры от северокорейских спецслужб решили, что в нашем фильме папа девочки должен быть не журналистом, кем он является, а инженером, а мама должна работать, условно говоря, не в школе, а в цеху. А я смотрю фильм и «додумываю подделку»: а может быть, он не просто не инженер, но даже и не папа, а артист, назначенный на роль в поддельном докфильме? А мама не мама? А улица в Пхеньяне не улица, а павильон? Мне кажется, Манский, заронив в зрителе подобные подозрения, поставил важный вопрос о современной реальности в принципе, в которой не все действительно подлинно.

Борис Караджев. Боюсь, что не Виталий первый поставил этот вопрос. Вспомни «Фотоувеличение» Антониони. На мой взгляд, картина Манского скорее политическая. И в этом смысле она очень определенная, я бы даже сказал, плакатная. Она задекорирована под авторское кино, но на самом деле это нормальный, добротный политический мейнстрим с жестко забитыми гвоздями. Авторская рефлексия на уровне здравого смысла, типа «нормальный человек должен вот так на это смотреть». Девочка-героиня откровенно «работает» на идею. Я понимаю, автору снимать просто не давали. Возможно, замысел был более интересный. Это видно по картине. Понятно, что Виталий выходил из положения. И опирался на какие-то очевидные манки. Тем более что он

рассчитывал на разогретую публику. У нас в России она определенным образом разогрета.

Виктория Белопольская. Наша публика разогрета нашими текущими обстоятельствами.

Борис Караджев. Это такое политически актуальное произведение, которое очень точно ориентируется на понятные, знаковые вещи.

Виктория Белопольская. Но мне кажется принципиальным, что Манский поставил вопрос о подлинности снимаемого. И сейчас это главная мания документального кино: подлинно ли то, что мы снимаем? И этот же вопрос стоит в фильме Эстер Гаулд «Странный роман с эго», когда я сомневаюсь, та ли в кадре, кто заявлен героиней, – сестра ли режиссера? Или сама режиссер?

Борис Караджев. Я бы сказал, сегодня это вообще сквозная, главная тема: документально ли то, что нам выдают за документальное?

Виктория Белопольская. И дело уже не в драматургии и не в этике, а в том, что все деформировано доступностью визуальной информации.

Борис Караджев. Абсолютно философская категория. Думаю, в художественном смысле после Антониони трудно сказать что-то новое, можно только приводить аргументы в подтверждение верности старых выводов. В этом смысле фильм Манского – такое подтверждение. Интересно было бы посмотреть, что вышло бы, если бы автору удалось реализовать все задуманное.

Виктория Белопольская. Мне кажется, сегодня главные заботы все-таки в зоне не героя, а автора. Он должен для себя решить вопрос о подлинности снимаемого и предъявляемого в виде фильма. Вот почему для меня «Кредит на убийство» Влади Антоневича – явление. Он – герой своего фильма, но это не фильм режиссера о самом себе.

Борис Караджев. Думаю, все начинается все-таки с границы, с линии соприкосновения автора с материалом, с реальностью… с осознания психологической дистанции между ним и его реальным героем. А дальше, конечно же, возникает проблема глубины авторской рефлексии и подлинности чувств (включая, не в последнюю очередь, и чувство формы). И эти чувства важно не декларировать, не обозначать, а испытывать… Без этого дальнейшие разговоры о подлинности того, что мы делаем, теряют смысл… ◆

Зара Абдуллаева

ПОДОЗРЕНИЕ

«Дон Жуан»
Автор сценария, режиссер Ежи Слядковский
Оператор Войцех Старон
Композитор Тимо Хиетала
Antonio Russo Merenda for Ginestra Film
Швеция – Финляндия
2015

Молодой человек идет с мамой по коридору – впереди кабинет психотерапевта. Мама досаждает сыну претензиями, вменяет ему чувство вины. «Это не так», – говорит сын. «Раз все люди говорят – так», – отвечает мама.

Такого переполоха я не наблюдала давно. «Дон Жуан» Ежи Слядковского получил главный приз в ноябре 2015 года в Амстердаме на главном фестивале доккино IDFA. В декабре был показан в конкурсной программе «Артдокфеста», где никаким упоминанием не удостоился. Факт не слишком важный. Фестивали – предприятия непредсказуемые. Но в данном случае неприятие этого фильма, хотя нашлись, конечно, и зрители, кто его оценил, оказалось событием принципиальным.

Разница в восприятии «Дон Жуана» бессознательно мотивирована разной ментальностью: западной и отечественной. Все остальные недовольства, прозвучавшие в кулуарах и во дворике перед кинотеатром «Горизонт» – по поводу «фейка» или запрещенной в доккино постановочности, – лишь подмена фундаментальной оптики, самой настройки ви́дения. Различие между нашим восприятием и заграничным коснулось человеческого опыта и способности смотреть, различать, выносить суждения без предрассудков, без местечковой ограниченности, связанной с застарелыми прописями по поводу законодательных предписаний неигрового кино, которые в большом мире не считаются преступными.

Поскольку многие нравы, ценности, всколыхнувшие наше отечество, справедливо оцениваются как маловменяемые, едва ли не единственный форпост правопорядка остается незыблемым для документального кино. Этот правопорядок должен, по авторитетному мнению молодых и постарше документалистов, быть наказуем за впечатление постановочности, хотя проверять ее

никто в реальности не станет. Она основана именно на впечатлении. На самом деле максима о недопустимости постановочности означает не только недоверие к реальности, которая запечатлена на экране, – она свидетельствует о недоверии зрителя, включая профессионального, к самому себе. И о недоверии, конечно, к другим зрителям.

Несколько лет назад на «Артдокфесте» проходила дискуссия с нашими и зарубежными документалистами. Опять возник назойливый вопрос о границах доккино. Голландский режиссер с большим удивлением подал реплику о том, что этот вопрос давно не является проблемой, поскольку самое интересное, важное, актуальное и т.д. происходит на границе игровой/неигровой территорий. Уже неприлично приводить сто раз употребленный пример с мокьюментари «Первые на Луне» Алексея Федорченко, получившим приз в секции документального кино на Венецианском фестивале. Ну и что? Задавать такой вопрос уже осточертело.

В 2011 году «Водочный завод» Ежи Слядковского, действие которого происходит в Жигулевске (польский по происхождению режиссер тридцать лет живет в Швеции и снимает порой по-русски в наших пенатах), был показан в конкурсе «Артдокфеста». Этот фильм никаких призов в Москве не получил. А на втором по значению фестивале доккино в Лейпциге в 2010-м ему выдали главную награду, не говоря о множестве других на других фестивальных площадках. И что? А то, что между «Водочным заводом» и «Дон Жуаном» есть существенная, хотя неочевидная, ниточка, связанная с проблематикой, которая Слядковского волнует и которую он исследует на разном материале.

Это интимный, закрытый для наблюдения мир дочерей, сыновей и матерей. Мир, мягко говоря, сложнейший в социальных, сексуальных, гендерных, возрастных, политических и всех прочих аспектах. При этом – важный нюанс – мир, который экстраполирован исключительно в реальных, то есть документальных, сюжетах, но с выходом в игровое пространство. На игровую площадку как в реальнейшую, если не единственную, возможность (во всяком случае, так видится героине «Водочного завода») переиграть реальность, в которой она безрадостно живет и не знает, куда себя деть. Эта, быть может, ложная возможность-надежда героини определила нерв режиссерской и человеческой заинтересованности Слядковского. Тут он видит и чувствует «солнечное сплетение» травматических особенностей бытия нашего человека, которые в нынешних условиях реальной жизни не преодолеть без иллюзий. Ведь нет ни гражданского общества, ни социальных институтов. Зато есть представление о собственном преображении во внутренней эмиграции (социальном аутизме), или в игре (политкорректном повседневном поведении), или на театральной сцене, например.

Короткое отступление про иллюзии. Трагический фильм Аки Каурисмяки «Гавр», снятый в облатке мелодрамы, тематизировал суперсоциальную проблематику, которая в социальном и даже

политическом современном кино, сделанном без прикрас счастливых финалов и солидарности персонажей-обывателей, слишком часто обнаруживала свою фальшь, наивность и ложный гуманизм. А Каурисмяки показал, что сокрытие от полиции черного мальчика-иммигранта и переправа его к матери из Гавра в Лондон возможны только в нежной киноиллюзии. В отчаянной мелодраме, которая рвет сердце благодаря пониманию, что все известные реальные пути решения труднейших вопросов (например, касательно беженцев) неразрешимы. Переговоры, действия людей, ответственных за мирное урегулирование разнообразных конфликтов, маломощны, хотя и необходимы. Очень жесткое и безутешное суждение. А фильм – мягкий, изящный, ироничный, благородный и целомудренный.

Это я к тому, что Слядковский, снимая в Жигулевске или Нижнем Новгороде «Водочный завод» и «Дон Жуана», как-то интуитивно или совсем наоборот осознал силу дискредитированных упований своих ущемленных героев в открытом приеме. Валя, героиня «Водочного завода», мечтает уехать из Жигулевска в Москву, чтобы учиться на актрису. Заводские товарки обсуждают ее слабенький артистизм и осуждают за то, что ей придется бросить маленького сына. Он останется с бабушкой, которая оставит надежду «попробовать свой шанс»: вспомнить «всполохи молодости» с давним знакомцем, внезапно приехавшим в ее городок.

Валя ходит на индивидуальные занятия к руководительнице местного драмкружка. Выбирает – случайно, а кажется, неспроста – роль Павла из «Матери» Горького. Учительница с хорошо поставленным голосом требует от Вали «поддать реакцию». Валя это сделать не может, но старательно повторяет текст о том, «как отец бил» мать, как она в сорок лет еще «не жила». Тетя из кружка требует, чтобы Валя рассказала монолог о собственном сыне. Упреждает ученицу, что на экзаменах скажут: «Неактуально. «Мать» Горького. Призыв к бунту». Написал ли Слядковский эту реплику реальной героине своего фильма, как Флаэрти писал реплики Нануку, неизвестно. Но в любом случае у наших документалистов-пуристов подозрение может возникнуть. Но не это самое главное.

Отношения-ссоры Вали со своей матерью, которая, например, говорит, опробуя необычную для себя роль, «хочешь, чтоб я плакала, а я смеяться буду», как и разговорчики во время обеденного перерыва на водочном заводе, где работницы демонстрируют Вале сценки с «настоящей» актерской реактивностью, которой Вале недостает, наводят хрупкий мост к «Дон Жуану». Герой этого фильма, двадцатидвухлетний Олег, аутист или с диагнозом синдрома Аспергера, попадает на занятия в театральное училище. Если даже Олег и аутист (таков диагноз врачей), то вовсе не лишенный возможностей социализации. Он закончил (после съемок) экономический факультет университета и теперь работает в налоговой инспекции. Во время съемок учился на третьем курсе. Но, как считает его мама, у него проблемы с девушками.

«Водочный завод», режиссер Ежи Слядковский

Это обстоятельство больше волнует маму, чем Олега, выросшего без отца.

Эпизоды с мамой, бабушкой, терапевтами, студентками театрального училища представляют на первый взгляд каскад уморительных, трогательных, постановочных «аттракционов», поверить в документальную честность которых одним зрителям непосильно, а другим легко.

Недоверчивость к документальному запечатлению и исследованию такой реальности свидетельствует, по-моему, о более широкомасштабной недоверчивости, свойственной нам, выросшим и живущим в России.

На следующей день после споров о «Дон Жуане» на «Артдокфесте» молодой режиссер рассказал, что ночью выяснил, будто Слядковский, получая в Амстердаме главный приз, сказал, что Олег, подружившись с Таней, студенткой театрального училища, до сих пор с ней общается. Это обстоятельство примирило недоверчивых зрителей с фильмом. Укоры режиссеру в Москве сводились к тому, что Таня, следуя, скорей всего, сценарию, дала надежду Олегу во время съемок на продолжение дружбы. Но в такой «игровой надежде» и состоит режиссерский «подлог», нарушающий правила реализма. Пардон, документальности.

Начав расследование, я позвонила Алене Бочаровой, делающей вместе с Кириллом Сорокиным документальный Beat filmfestival. Она присутствовала в Амстердаме на церемонии закрытия IDFA. Алена написала письмо Слядковскому, чтобы уточнить ситуацию, которая и ее, поклонницу «Дон Жуана», взволновала. Слядковский ответил, что последовательность событий в фильме соответствует событиям реальной жизни Олега, что режиссер с оператором снимали ежедневный поток его жизни хронологически и только во время монтажа они переставили некоторые эпизоды с одного места на другое. Слядковский сообщил,

«Дон Жуан», режиссер Ежи Слядковский

что Олег действительно иногда с Таней встречается, как и с другими студентками театрального училища, а теперь и с барышней, которая вместе с ним проходит терапию. Но эти свидания, по мнению мамы Олега, «очень невинные». О маме, Ларисе Ивановне, учительнице английского, речь впереди.

Что же по существу сделал Слядковский помимо того, что запечатлел отношения Олега с мамой, бабушкой, терапевтами и неким полковником-доброхотом, объясняющим молодому человеку, как следует вести себя с девчонками?

Мама Олега нашла в Интернете педагога театрального училища Валерия Долинина и отвела к нему сына. Валерий занимался с Олегом речью, сцендвижением, тренингами, репетировал «Дон Жуана», где партнершей протагониста докфильма была Таня. (Она, к слову, училась до поступления в театральное училище на психолога.) Тут в фильме «Дон Жуан» случается не чудо, а грандиозная по своей тонкости, ранящей точности попытка сближения Олега с собой. Самоидентификация наперекор роли и репетициям пьесы, но благодаря общению со студентами, несмотря на страхи Олега разочаровать партнершу по сцене и товарища (об этом они договорились) по жизни.

Это сближение отважно, нестыдливо, искренне и безнадежно. Театральный – иллюзионистский – опыт Олега помогает ему претерпевать иллюзии его мамы.

Никакого хэппи энда, возмутившего тех, кто его почему-то в фильме усмотрел, Слядковский не снимает. Но безнадежность «Дон Жуана» связана не с «сукой» Таней, обманувшей нездорового парня, не с беспардонностью режиссера-документалиста. Эта очевидная безнадежность просветляется переживанием того опыта, которого Олег был лишен, если бы не попал в театральное училище. И – главное – если бы не снялся у Слядковского. Если бы не стал героем, которого ждут травмы,

разочарования, как любого здорового, по общему мнению, человека. (В фильме есть реплика одного из персонажей, не мешает ли Олегу камера? «Сначала мешала, потом привык».)

«После просмотра фильма в Венеции, – пишет Андре Базен о «Мошенничестве» Феллини, – я услышал, как один из моих коллег сказал в дверях другому, ехидно ухмыляясь: «Ну и мошенничество!» Впрочем, эти «вольнодумцы» были менее строги, чем большинство итальянских критиков; я слышал, как наиболее уважаемые из них заявляли, будто «Мошенничество» решительным образом доказало, что восторженные поклонники «Дороги» поддались на обман».

Валя, героиня «Водочного завода», несмотря на упреки артистичного трудового персонала, несмотря на разбитые мечты своей матери и бездарные репетиции в драмкружке, в Москву уехала на попутке. «Мошенница», бросившая малыша на скорбящую, но сердобольную мать, хочет быть актрисой, хочет, пусть на сцене, быть другой, забыть водочный завод. Изжить в тексте Горького – от лица Павла Власова – покорность своей (на Ниловну ей наплевать) матери, ничего хорошего в жизни не испытавшей. Мать героини Слядковского, вдруг «захотевшая жить», пожертвовала личным счастьем, а возможно, очередным несчастьем, но прежде, в ссорах с дочкой, рассказала ей о муже, отце Вали, который ее чуть не зарезал, и о том, что она бежала от него беременная босиком по льду.

Жертвенность обеих мам в двух фильмах Слядковского различается кардинально. Она связана с чувством вины, которое испытывают мамы на дочке и сыне. Психоаналитической трактовкой их отношения не вскрыть. Равно как и знаменитое «Письмо отцу» Кафки, напрашивающееся, казалось бы, на такую расхожую интерпретацию.

Параллельно конкурсу с «Дон Жуаном» в программе «Артдокфеста» «Psychologies.doc. Отцы и дети» были показаны три фильма о болезненных отношениях сыновей и матерей знаменитого в мировом доккино польского режиссера Марцина Кошалки. В двадцатипятиминутной картине «До боли» стареющий психотерапевт живет с арогантной матерью. Всю жизнь. У этого взрослого доктора нет и не было никакой личной жизни. Зато его одолевали собственные страхи, одиночество, ревность, эгоизм красивой в прошлом мамы. И тут – фильм исследует этот переломный невыносимый момент – герой находит подружку-простушку, на которой собирается жениться, с которой ему впервые хорошо. Мама допекает образованного сына мезальянсом и прочими склоками, связанными с подозрением, нет, с уверенностью в отъеме имущества, на которое, конечно, покусилась любовница-втируша. Эти шокирующие и почему-то знакомые сцены рифмуются с эпизодами (из «Дон Жуана») Олега с его мамой, несчастливой одинокой училкой, твердо знающей, что надобно ее сыночку-аутисту. Причем доказывает это она ровно с тем же истерическим надрывом,

что и мать психотерапевта, не имеющего диагноза аутиста, из фильма Кошалки.

Возможно, многие люди – неопознанные (в какой-то мере) аутисты, покуда за них мамы не взялись.

В другом коротком фильме этого режиссера «Такого прекрасного сына я родила…» молодой Кошалка, еще студент, снимает себя дома вместе с мамой, папой. Родителям будущей звезды невдомек, чем сын занимается, однако они чувствуют: наверняка какой-то хренью. Он их снимает, они гневаются, унижают, стыдят сыночка, которому «надо бы в психушку» или который с такой профессией, повадками, привычками непременно обречен на жизнь бомжа.

Удивительно, как соотносятся эти документальные (будем по старинке оперировать этим словом) кадры одной хроники с другой – с «Дон Жуаном», который в Москве воспринимался большинством зрителей как игровая история. Поразительно, как совпадают претензии, обиды, представление о родительской заботе, печалях. Мне возразят: но Олег – в отличие от персонажей Кошалки – аутист. Возражаю: Олег в фильме Слядковского – самый адекватный, самый нормальный, тонкий, чувствительный человек в сравнении с мамой, бабушкой, которых он постоянно примиряет, как доктор или психолог. В сравнении с записными психотерапевтами, особенно с одной из них, которая практикует нетрадиционные методы с пациентами, не деликатничает с ними, не выказывает профессиональное – в сущности, лицемерное – благодушие, но использует агрессию, способствующую, на ее взгляд, обретению воли, силы человеком другой психической организации. Она использует правила игры, навязывая Олегу и себе поочередно роли то его матери, то барышни и хулигана, то еще какого-то стереотипического амплуа. Это смешно. Это, вероятно, действительно может помочь пациенту. А может и не помочь. Вот герой фильма Кошалки «До боли», психотерапевт, имеет все признаки аутичного поведения с женщинами, но такого диагноза не имеет. Эти диагнозы он ставит своим пациентам.

Слядковский в письме Алене Бочаровой пишет и о том, что Света – так зовут «агрессивного» терапевта – пользуется в Нижнем Новгороде популярностью, хотя коллеги сомневаются в ее методике. Еще бы. Научные дискуссии, как и политические, разрешению редко поддаются. Разве только запретят такому врачу практиковать.

Встречи Олега в театральном училище – опыт совсем другого свойства. Прежде он признавался терапевтам: его мама хочет, чтобы он стал «нормальным человеком». Но кто знает, что это значит? Вот вопрос, волнующий до боли тех, кто фильм принял.

Упреки мамы Олегу связаны с некоей «нормой» любви и желаний. Реплики Олега маме и его монологи перед ней поражают вменяемостью. Процитировать их (про, скажем, разницу любви хлипкой и настоящей) было бы сплошной радостью. Но я удержусь. Мама жалуется сыну на собственную беззащитность. Сын просит «сменить тактику»,

«Дон Жуан», режиссер Ежи Слядковский

быть помягче, говорить не так жестко. Мама с бабушкой ведут споры о болезни Олега в присутствии сына, внука. Олег примиряет измочаленных женщин. А зритель в этих сценах диагностирует, что бабушка из лучших побуждений (по «дороге в ад») вела и ведет себя со своей дочкой так же безжалостно, как мама Олега с собственным сыном.

Олег делает маме массаж. У нее болит голова. Мама добивает деликатного сыночка вопросами о женском счастье. Олег отвечает, что не хочет быть «машиной, которая деньги печатает», а желает, чтобы в нем увидели человека. Таким, каков он есть. И всё. Если бы Слядковскому не повезло снять эту сцену в реальном режиме, ее надо было выдумать! Спровоцировать любыми средствами.

Эпизоды Олега с разными персонажами перебиваются планами – пейзажами города. Дымят трубы, маячат высокие дома, как скопище ульев. В этих домах, пока в них не станешь снимать фильмы, идет нормальная жизнь. И маются люди.

В театральном училище Олег занимается речью с помощью зеркала. Дома его мама, не зная о занятиях в училище, подставляет Олегу зеркало, чтобы сын, взглянув в него, сказал: «Какой я красивый!» Реакция Олега на такую режиссуру – дрессуру нарциссизма: «Мам, я не дурак, чтоб все время улыбаться». И вообще он другие сказки помнит – не про «зеркальце, скажи…», а про волков, которых боится.

В гримерке Тани висит зеркало. Там отражаются лица товарищей и партнеров по учебной сцене. «Я могу говорить…» – начало «Зеркала» Тарковского – подспудный мотив миллиона терзаний мамы Олега о сыне и всех тех, кто ему помогает. Они ему или он им? Это вопрос.

Один из тренингов в училище связан с идентификацией человека по запаху, который должен помочь студентам с завязанными глазами опознать друг друга. Олег участвует в тренинге. Не только смешной эпизод, но испытание сенсорных возможностей «актера», которые

после съемок аукнутся в сознании Олега или его подсознании. В новой жизни молодого человека без прицела камеры, которая в этом фильме является для него зеркалом. В буквальном значении и в переносном, не менее важном.

Мама ведет себя с сыном, как с мужчиной ее жизни («я уйду от тебя!»). Олег ее успокаивает, честно играя роль и доктора, и мужа, понимающего, что возбуждение мамы в роли заботливой мамы может завести его в психушку.

Репетиции «Дон Жуана». В костюмах и в гриме. Олег на вопросы, кого он видит в таком виде – себя или другого? – разумно отвечает, что другого. Того, кого хотели бы видеть в нем его доброжелатели. Стоп. Все хотят, чтобы он был, как все. Или как они. Но – в отличие от «всех» – хотят, чтобы он взял роль Другого с полной ответственностью.

Слядковский диагностирует суть «нормальных» социальных связей, от которых нас в жизни подташнивает, а в его фильме заставляет щемить сердце. Не упускает он и возможность снять диалог мамы с сыном, который, подобно «жестокому» терапевту, пользовавшему Олега, скажет: «Найди себе мужчину, мама. У тебя тоже неудачный опыт. А другим советуешь».

И все же при всей открытости Олега – вот где причина его необиходной социальной адаптации – есть в нем и мания. Она состоит в затверженном его близкими, докторами и телевизором, где маньяков показывают, ощущении Олега, что он опасен. В костюмах, гриме персонажей «Дон Жуана» Олег с Таней обсуждают эту тему – кульминационную сцену фильма, но лишенную намека на кульминацию. Олег опасается, что Таня может заявить в полицию на него, прочитав невинную надпись автора на обороте листа с его картинкой. Таня – в роли, в костюме – уверяет, что этого не будет. Пауза.

Надо быть простодушным зрителем, чтобы не расчувствовать в этой сцене двойной посыл режиссера, постоянный дражемент игровой – буквально – по сюжету – ситуацией, микширующей «бредовые» опасения Олега и свидетельствующей о том, что его «девиантность» может быть воспринята как игра. Это слишком тонкий момент, утопленный режиссером, который не имеет амбиций врачевать искусством или же использовать реальных людей в нехороших целях.

В сцене у Тани дома она с Олегом ведет диалог об их будущей дружбе и невозможности иных, более интимных отношений. «Я нормальный человек», – говорит Олег. «Я знаю, знаю», – не играет нужную режиссеру роль Таня. Или играет, если выказать иначе свою человечность она не может.

Слядковский – режиссер, а не терапевт. Но в этой сцене он делает укол вспомоществования персонажам фильма: маме героя, его докторам, самому Олегу, становящемуся нормальным по существу человеком, а не аутистом в обычной среде, дома, во время учебы и на работе. Не случайно Слядковский монтирует, перебивая действенные эпизоды проходами своего героя по улицам Нижнего Новгорода. Вот идет Олег.

Человек как человек. Обыкновенный и необычный, если не сравнивать его с другими, если его не снимать.

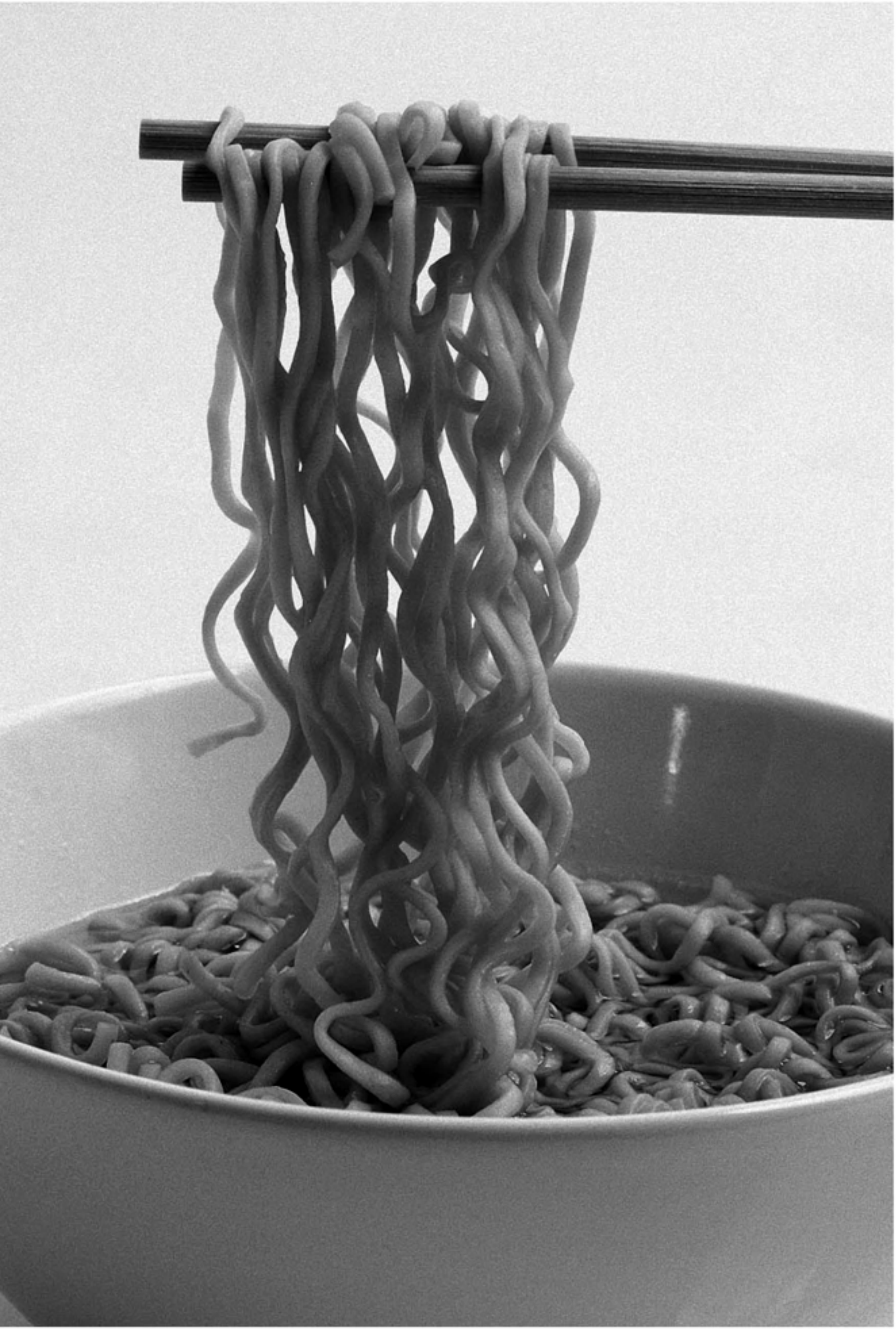
Псевдоромантический финал: Таня с Олегом под осенним дождем снимают друг друга «на память». Тут не сопли, но убежденность режиссера, понимающего и чувствующего наверняка, что настигнутое счастливое мгновение не испарится и, может быть, окажется важнее «надежного» будущего. Хоть в сюжете фильма, хоть в самой реальности.

Игровое кино долгое время двигалось в сторону парадокументального и добилось в этом освежающем тренде настоящих прорывов. Победа «Дон Жуана» в Амстердаме узаконила пересмотр заезженного слова «арт» на территории документального и постдокументального искусства.

Это смена вех. Никаких кавычек. Независимые американские режиссеры ушли в сериалы на кабельных каналах. Игровое кино – в мегаигровое (3-4D). Документальное – в пространство тончайших психологических отношений, в сферы сверхсложных психических состояний – самых важных для западного сознания и для классического игрового кино.

Теперь такое пространство исследуют документалисты по прописке. Начинал этот завоевательный поход Ульрих Зайдль. И – пока не снял свой opus magnum «Рай» – был маргинальной фигурой, вызывающей критику справа и слева.

Слядковский реализовал колоссальные ресурсы будущего неигрового кино и снял один из важных фильмов в формате постдока. Это ведь не абстрактный, тем более не формальный термин – постдок. Поначалу самое неожиданное, что происходило в его мире, принадлежало игровому кино или пограничному. Слядковский в «Дон Жуане» внедрил в этот мир (или на это поле с невыжженной землей) кино документальное. ◆



КОММЕНТАРИИ

ГОТОВЫ ЛИ МЫ?

Андрей Архангельский

ТРЕТЬЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Наш ежедневный жизненный опыт формирует представление о естественной или преобразованной человеком эмпирически воспринимаемой природе. Это принято называть первой реальностью. Второй обозначают культуру, смысловое пространство, где мы «обустраиваемся» и «живем» при известной способности к воображению. Российская система пропаганды с помощью медиа за короткий срок создала своеобразную *третью реальность*. Для попадания в нее даже не нужно включать воображение: достаточно включить телевизор.

Появление Интернета и как его следствие социальных сетей, интернет-платформ – всего, что мы именуем новыми медиа, казалось, навсегда решило проблему дефицита и доступности информации. Главные принципы новых медиа – открытость, диалогичность, коммуникация. Новые медиа облегчают человеку путь к овладению первой и второй созданными человечеством реальностями, хотя и требуют определенных навыков и труда. Все это вроде бы должно навсегда исключить возможность прямой цензуры, информационного вакуума. Новые медиа дают возможность выхода на качественно другой уровень свободы, они предоставляют разнообразные механизмы умножения связей и ресурсов, прежде немыслимых.

Однако Фукуяма еще в 1990-е предупреждал: развитие техники или уровень благосостояния еще не являются гарантией перемен в сознании человека. Подтверждением его слов стала нынешняя ситуация в России. Медиамашины успешно воспользовались техническим прорывом в новые цивилизационные системы для движения вспять, назад в прошлое. Именно с помощью механизмов «открытого мира» и наши СМИ в относительно короткий срок сумели максимально

закрыть массовое сознание от усложнений и новых смыслов, пытаются остановить время. Точно так же, пытаясь остановить время, ведет себя не только телезритель, но и массовый интернет-пользователь: он обращается к новейшим технологиям не для того, чтобы получить доступ к миру, а для того, чтобы оградить себя от него – в полном согласии с механизмами самой пропаганды.

От мифа к мифологии

Формирование третьей реальности в ее нынешнем виде началось после Майдана, с появления мифа – мифа об «украинцах-предателях». Его можно назвать посредствующим – по аналогии с «референтным мифом» Леви-Стросса. К концу 2014 года вокруг этой идеологемы наросла целая система, которая включает в себя уже мир целиком. Спустя два года прежде разрозненные многочисленные имперские и советские мифы образовали герметичную, самодостаточную устойчивую квазисистему представлений. С собственной внутренней логикой и даже с допустимыми вариациями. Ключевым в этой картине является слово «всегда»: «Запад всегда хотел нас уничтожить», «мир всегда воевал», «сирийцы всегда были братским народом»… Таким образом пропаганда добивается двух целей. Во-первых, упростить картину мира до черно-белой гаммы (весь мир делится на врагов и друзей России, другие критерии, как и нюансы, не предусмотрены). Во-вторых, за счет слова «всегда», то есть за счет апелляции к вечности, внедряется желание оправдать неизменность устройства нынешней России (космологический принцип). Главное – упростить и оправдать существующий порядок вещей и представлений.

Универсальным ключом к этой системе является отношение к *насилию*: не только и не столько в качестве действия, но и как к важнейшему бытийному принципу, мировоззрению, способу управления и коммуникации, как ферменту эстетики.

Сконструированная третья реальность при этом мобильна и легко трансформируема, у нее короткая память: чуть ли не за один день «друг» может превратиться во «врага», как, впрочем, возможно и обратное: вчерашний «партнер» мгновенно оборачивается «союзником» (как в случае с Францией). Что поразительно, массового потребителя этой картины мира подобная резкая перемена официального вектора не смущает. Он с легкостью, описанной у Оруэлла, принимает новые установки понимания происходящего.

Третья реальность научилась имитировать любые человеческие чувства. Здесь трудится известная «фабрика троллей», штат безымянных наемных комментаторов, которые создают нужную атмосферу, накал в любой среде, в любое время и любой интенсивности.

Эта реальность словно насмехается над любыми попытками индивида овладеть первой и второй реальностями. Ее задачей является не столько навязывание собственных идей, сколько высмеивание и опровержение, отрицание чужих – противоположных по содержанию. Она

не говорит напрямую «мы правы», но настаивает на том, что никакой правды, истины нет вовсе. В каждом ее жесте неявно проглядывает гиньольная усмешка: все, что вы считаете настоящим, мы способны подделать, чтобы в конечном итоге доказать, что различия в степени достоверности несущественны.

Медиамашина в своем роде бессребреница: она тратит огромные ресурсы и усилия не ради материальных или даже политических выгод, а ради, казалось бы, кратковременного символического, чаще попросту лингвистического, торжества. Ее конечной целью, как может показаться, является желание высмеять, разоблачить «чужой» и «подлый» мир. В этом смысле российская пропаганда часто напоминает переживания героя Достоевского – речь, конечно, о герое «Записок из подполья». Пропаганда не скрывает, например, такого «естественного» чувства, как злорадство, которое в последнее время стало одновременно и средством, и целью. Язык телеведущего Дмитрия Киселева, представителя МИДа Марии Захаровой или генерала из Минобороны схожи тем, что «плохо скрываемый сарказм» является не стилистическим приемом, а зачастую чуть ли не основной целью их высказывания. Этот «смех над чужими изъянами» можно назвать «новой медиакультурой».

Российская пропаганда интенсивно совершенствуется и в языке. Официальное злорадство приводит к неконтролируемому эффекту – к раскультуриванию российского смыслового пространства в целом, к отказу от соблюдения этических конвенций, к размыванию границ допустимого.

Итак, мы имеем дело с замкнутой, достаточно продуманной и завершенной системой. Третья реальность обладает собственным языком, культурой, психологией, негативной этикой и даже философией. В ее основе принципиальное неверие в человека. Отрицание его способности к совершенствованию индивидуализма в духе Нового времени и даже отрицание совести – как внерелигиозного, персонального, сознательного инструмента и мерила.

Боязнь жизни

Почему третья реальность оказалась так привлекательна для большинства населения? Она решает главную психологическую проблему двадцати пяти лет постсоветской России – нежелание большинства жить в немифологической реальности. Сложной, противоречивой, заставляющей самостоятельно принимать решения, в том числе и этические. Постсоветский человек, не имеющий навыков рефлексии, опыта этической самостоятельности, собственной практики принимать «решения о себе», после 1991 года оказался в ситуации психологического дискомфорта. В эти годы постсоветский человек не смог «сформулировать себя» заново. Ради возвращения в комфортное (инфантильное) состояние, ради того чтобы иметь «цельную» и, главное, упрощенную картину мира, он оказался готов пожертвовать реальностью. Официальная пропаганда предлагает мир, в котором не надо нести

индивидуальную ответственность, налаживать непростой контакт с миром, а нужно, наоборот, ставить всё объясняющие барьеры. Человек передоверяет личную свободу государству – получая взамен иллюзию своей абсолютной правоты.

В этой концепции нет ничего уникального. Кроме разве что ни с чем не сравнимых возможностей для ностальгии. Ностальгия стала важнейшим из искусств. Государственные медиа убеждают человека в том, что все лучшее уже случилось с ним и со страной в прошлом. Создано небывалое количество механизмов «забытья», а по сути отказа от современности, который маскируется принципиальным отказом от «западного пути».

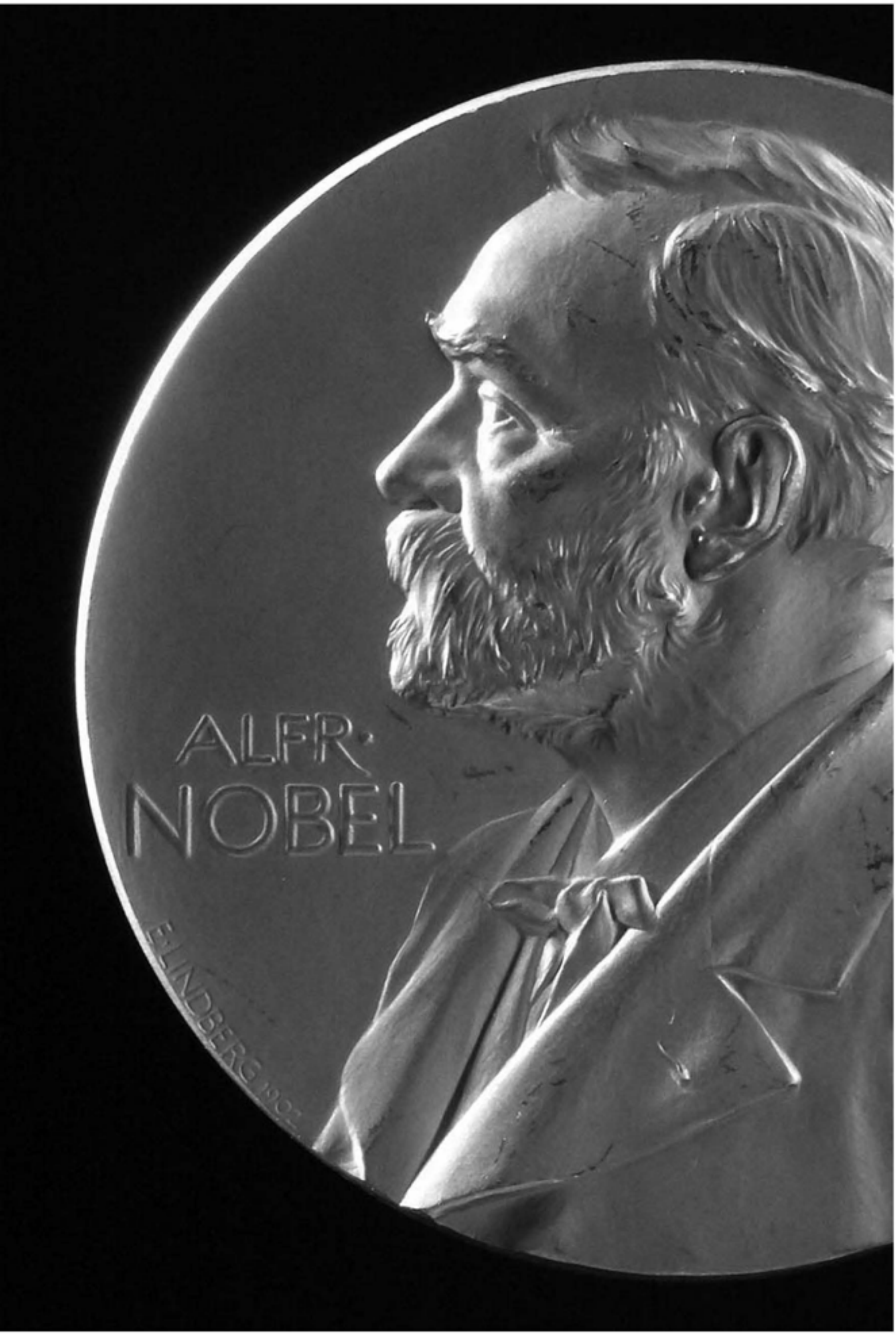
Заметим: пропаганда не привела к изменению капиталистической социально-экономической формации. Она не принесла и связанных с этим выгод – даже, наоборот, усложнила экономическую ситуацию. Третья реальность изменила жизнь лишь в одном аспекте – в символическом: она подарила потребителю иллюзию «понукания миром» или

«игнорирования» его. Демонстративного и немотивированного навязывания собственной воли – или, напротив, агрессивного неповиновения. Повторим: иллюзию.

Добровольное погружение в третью реальность является своего рода компенсацией коллективной травмы – но не от распада СССР, как нас уверяют. Это травма столкновения с первой и второй реальностями. Необходимо было после 1991 года учить постсоветского человека пользоваться новым миром, объяснить ему правила, принципы, по которым этот мир на самом деле устроен и вертится. Например, главным табу в современном кино и на телевидении является не разговор о Сталине, допустим, или о репрессиях: об этом говорить, по крайней мере, изредка можно. Табу является любой «взрослый» – глубокий, проблемный, сущностный – разговор об экономической или мировоззренческой системе современной России. Запреты касаются базовых принципов нынешней жизни. В результате массовый человек до сих пор не совсем уверен, что живет при капитализме и рыночных отношениях. Его сознание не изменилось с 1980–1990-х годов, но в повседневной практике он использует все достижения прогресса для регрессивного – в большом времени – движения.

Сказывается тут, конечно, и травма, связанная со свободой. Постсоветский человек компенсирует свой неудачный опыт свободы – той, которой он не сумел воспользоваться в 1990-е, – насмешкой над ключевыми понятиями, необходимыми для понимания действительности и существования в мире. Свобода, как и многие другие понятия, чрезвычайно необходимые в качестве инструментария, до сих пор не укоренена в его сознании.

Массовый постсоветский человек не хочет, точнее, избегает жить в настоящей реальности. Он предпочитает выдуманные, имитационные, иллюзорные системы ее координат. Это и есть коллективный отказ от ответственности, от взросления, а по сути от самой жизни. Третья реальность идеально удовлетворяет сегодняшний массовый запрос, но у нее есть существенный недостаток: иллюзия не может длиться вечно. Когда-нибудь придется возвращаться домой – в реальность, а значит, и заново знакомиться с окружающим миром. ◆


ALFR·
NOBEL
E.LINDBERG 1902

Леонид Карасев

НОБЕЛЬ И ЛИТЕРАТУРА. СЛУЧАЙ АЛЕКСИЕВИЧ

О присуждении Светлане Алексиевич Нобелевской премии по литературе высказались уже многие. И многие неоднозначно, даже раздраженно. Главный тезис сомневающихся: можно ли отнести к области литературы и шире – искусства – то, что литературой и искусством вроде бы не является. Нет видимого сюжета, интриги, художественных образов – только факты, а именно записанные Алексиевич слово в слово рассказы людей о войне с немцами, о войне с афганцами, о чернобыльской катастрофе и т.д.

Более того, автор-стенограф стремится к тому, чтобы максимально ограничить собственное присутствие в тексте. Он не давит ни на рассказчика, ни на читателя, становится своего рода живым записывающим устройством, в отличие, например, от Алеся Адамовича и Даниила Гранина, в чьей «Блокадной книге» авторское слово присутствует в достаточной мере. Я уже не говорю о практике свободного совмещения двух видов дискурса, когда в авторский текст вставляются раскавыченные чужие тексты. К подобной практике, например в сочинениях Шишкина, можно относиться по-разному, однако сомневаться в том, что тут мы имеем дело с новым отношением к слову и работе со словом, не приходится.

В эпоху «смерти автора», когда писатель все более и более осознает условность и эфемерность собственной оригинальности, неизбежно смещение представлений о ценности собственного слова и соответственно рост значимости слова чужого, особенно не придуманного, а реального слова. И не только слова: современное изобразительное искусство давно использует техники ready-made, когда в ход идут посторонние, то есть не созданные художником, предметы, в музыке – «посторонние» звуки.

Но критики Алексиевич, похоже, и не знают об этом. «Спорить о том, является ли документальная проза литературой, смешно, спор десятилетия назад отспорен; просто эхо не успело долететь до наших хуторов. Это все равно, что выяснять, является ли документальный театр театром, хорошее документальное кино искусством»[1].

И вот тут – раз уж столько было высказано сомнений о том, являются ли книги Алексиевич литературой, то есть искусством, или нет, – пора задаться вопросом о том, что же именно «отспорено» десятилетия назад. Что можно назвать искусством, в данном случае искусством слова, а что нельзя?

Итак: главное свойство и признак художественного произведения – способность вызывать в человеке эстетические эмоции. Само собой, художественный текст многослоен, он несет в себе информационную, дидактическую, коммуникативную и другие функции. Но главное, без чего качество художественности не может состояться, – это наличие в тексте эстетического начала; сначала эстетика, потом все остальное. Под словом «эстетика» я имею в виду не «красивое» или «прекрасное», то, что приятно уху или глазу, а то, что объединяет между собой все случаи проявления эстетического начала, а именно свойство или качество выразительности. Именно выразительность является той категорией, которая способна охватить всю сферу эстетического, и происходит это потому, что свойство выразительности указывает не на содержание предмета (которое может быть каким угодно), а на сам факт того, что некое содержание представлено в концентрированном и оттого выразительном виде.

А то, что подано выразительно, привлекает читателя, и он независимо от собственных намерений начинает внимательно следить за тем, что происходит в тексте. Это своего рода безусловный рефлекс, рожденный аттрактивной природой художественного объекта. Вопрос в том, каким образом достигается качество выразительности: через свое слово или чужое? Через то, что сделано твоей рукой, или через то, что взято уже готовым и использовано для художественных целей? В этом смысле среди первых реди-мейдеров окажется чеховский Треплев, который в качестве декорации к своему спектаклю взял луну и озеро, добавив к ним запах серы.

Алексиевич берет чужое слово – рассказы, воспоминания сотен людей, – составляя повествование особого типа, в котором роль организатора невидимого сюжета выполняют авторские вставки и компоновка материала – то, каким именно образом сцепляются между собой и в каком порядке идут друг за другом все эти невыдуманные истории.

Рассказ каждого человека об испытаниях, через которые он прошел на войне или в зоне бедствия, есть результат работы рассказчика (подчас работы многолетней) над собственным текстом, работы, состоящей в том, чтобы донести свою мысль наиболее точно, так, чтобы она была понята и произвела на слушателя именно то впечатление, на которое рассчитывает рассказчик. Иначе говоря, незаметно для себя

1. Архангельский А. Света в темном царстве. Неудобное решение Нобелевского комитета. См.: «Спектр» http://spektr.press/sveta-v-temnom-carstve-neudobnoe-reshenie-nobelevskogo-komiteta/

Король Швеции Карл XVI Густав вручает Нобелевскую премию Светлане Алексиевич

человек, который, может быть, и слова-то «эстетика» никогда не слыхал, выполняет эстетическую работу над материалом собственных воспоминаний о прошлом. Обдумывая, восстанавливая прожитое еще и еще раз, рассказывая о нем разным людям, он стихийно обрабатывает текст, что-то сокращая, что-то выделяя, подчеркивая, и приходит в итоге к тому варианту рассказа, который застывает, окончательно оформляется и далее существует именно в таком, практически неизменяемом виде. То есть человек рассказывает о событиях прошлого, повторяя свой рассказ слово в слово или «близко к тексту» (здесь фактором, влияющим на рассказывающего, могут быть вопросы, которые он услышит и которые могут изменить профиль текста).

Таким образом, в случае записей Алексиевич мы имеем дело не просто с сырым, неоформленным материалом, а с историями, которые прошли в том числе и стихийную эстетическую обработку и, следовательно, приобрели качество выразительности, которое является опознавательным знаком искусства. Все это, конечно, не нужно понимать буквально. Речь идет не о шедеврах словесного искусства, а о стихийной эстетике, которой владеет любой человек независимо от образования или склада ума. Рассказывая о чем-то, человек хочет быть услышанным, его речь в этой ситуации качественно отличается от речи обыденной, в его рассказе есть и свой микросюжет, и динамика, и завершенность.

Я не знаю, правит ли Алексиевич записанные ею тексты. Может быть, убирает повторы, опускает длинноты. Во всяком случае, некоторые рассказы выглядят как самостоятельные произведения, что можно объяснить либо особым талантом рассказчика, либо результатом литературной обработки исходного текста, – такова, например, история Марии Иванушкиной («У войны не женское лицо»). Однако читателю

не важно, как именно был сделан текст, который он читает. Ему важно то, что прочитанное его по-настоящему захватывает. И если впечатление, которое он получает, есть результат совместных усилий рассказчика и писателя, то, значит, соединение этих усилий оказалось весьма удачным.

Это о «формальной» стороне дела, или, если использовать то же самое слово, об оформленности текстов, с которыми работает Алексиевич, об их исходной выразительности, усиливающейся в зависимости от того, каким именно образом они соединены друг с другом и какое место занимают в корпусе всего текста. Здесь присутствие автора вполне ощутимо, хотя словесно он никак не представлен: компоновка материала создает динамику развертывания смысла и его напряжение.

Выразительность всех историй обеспечивается также и тем, о чем в них рассказывается, выразительность формы поддерживается содержательной стороной дела. То, о чем говорят люди в книгах Алексиевич, не может оставить читателя равнодушным. Он попадает в плен эстетики горя, печали и вместе с тем надежды на то, что горе и печаль – уже в его собственном опыте и ожидаемом будущем – не окончательны и преодолимы. Таким образом, эти книги выполняют важнейшую задачу, с которой справляется только большое искусство. А оно, как писал Чехов, предполагает не только изображение жизни в формах самой жизни, «жизни как она есть», но и указание – не прямое, не навязчивое – на высокую цель, на то, какой жизнь быть должна.

Наконец, еще об одном свойстве, которым должно обладать искусство, чтобы вызывать в человеке эстетическую эмоцию. Речь о том, что Кант назвал неутилитарностью эстетического чувства, отсутствием в нем какой-либо прагматики. Иначе говоря, между человеком – читателем, зрителем – и предметом (событием) непременно должна быть некоторая дистанция, расстояние, которое позволяет нам обратить внимание на вещь, как она есть, а не на то, опасна она для нас в данный момент или полезна. Картина на выставке интересна ровно до того момента, когда она по какой-то причине начнет на вас падать: эстетика здесь отступает, исчезает, потому что нарушена та дистанция (Эдвард Баллоу предложил в свое время термин «психическая дистанция»), которая позволяла нам воспринимать картину как эстетический объект.

Дистанция может достигаться различными средствами. Актеры в театре – это реальные люди, но находятся они в условном пространстве сцены, и зритель прекрасно понимает, что видит перед собой не жизнь как таковую, а ее имитацию. В живописи, кинематографе и литературе зритель или читатель имеет дело не с самим предметом или событием, а с их изображением или рассказом о них, снимающими прагматику и автоматически переводящими наше сознание в регистр неутилитарного восприятия, без которого невозможна эстетическая эмоция. Собственно, дистанция и выразительность – это и есть

главная формула эстетики, только при наличии этих двух условий мы можем говорить об искусстве и его восприятии. Миллионы фотографий отвечают первому условию (это изображения, а не сама реальность). Однако в разряд искусства фотография попадет только в том случае, если будет соблюдено второе условие: изображение должно быть выразительным.

В случае Алексиевич выразительность повествования не вызывает сомнений. Однако с психической или эстетической дистанцией все сложнее. Да, перед читателем рассказы о событиях, а не сами события, правило дистанции вроде бы соблюдено, буквы на бумаге ничем не угрожают читателю, они всего лишь буквы. Однако то, что мы узнаем из рассказов, подчас настолько ужасно, что дистанция между нами и описанными событиями начинает резко сокращаться, а нередко пропадает и вовсе. Этому способствует и то, что о невыносимых страданиях говорят не придуманные литературные персонажи, а те, кто все это пережил сам. Их рассказы беспокоят нас так, как будто мы сами испытали что-то подобное. Они становятся частью нашего существа, превращаясь в воспоминание или напоминание, от которого мы уже не можем избавиться. Кровь на снегу пахнет по-особому, девушка-снайпер убивает жеребенка, санитарка несет отрезанную ногу, мать не узнает вернувшуюся с войны дочь…

Но может быть, иначе рассказать об этом нельзя и литература в ее привычном смысле (написанное – художественный вымысел) уже не справляется с этой задачей? Алексиевич размышляет об этом, и выбранный ею жанр, который она называет жанром человеческих голосов, выбран осознанно. «Сегодня, когда мир и человек стали так многолики и многовариантны (искусство все чаще признается в своем бессилии) и документ в искусстве становится все более интересен, без него уже невозможно представить полную картину мира. Он приближает нас к реальности, он схватывает и оставляет подлинники прошлого и происходящего. Более двадцати лет работая с документальным материалом, написав пять книг, я все время убеждаюсь и повторяю: искусство о многом в человеке не подозревает, не догадывается и тогда это непознанное исчезает бесследно» («В поисках вечного человека»).

Алексиевич всю свою взрослую жизнь, по сути, заглядывала в ад и делала все, чтобы о нем знали люди, помнила страна, которая никак не может разобраться со своим «непредсказуемым прошлым». Алексиевич возвращает нас в наше прошлое и проделывает ту работу, которой мы так не хотим заниматься. К эстетике это прямого отношения не имеет, но без эстетики не случилось бы и того воздействия, которое произвели на мир «многоголосые» книги Алексиевич.

Решение Нобелевского комитета говорит именно об этом.

P.S. Согласно пожеланию Нобеля премия по литературе дается не за литературу вообще, а за те произведения, которые способствуют благу человечества и служат высоким идеалам гуманизма. ◆

Сергей Лозница:

«ГЕРОЙ – ЭТО ЛЮДИ»

12 декабря 2015 года в московском кинотеатре «Фитиль» в рамках фестиваля «Артдокфест» был показан фильм Сергея Лозницы «Событие» об августовском путче 1991-го. После просмотра состоялась скайп-конференция режиссера. Мы публикуем ее фрагменты.

«Событие»
The Event
Автор сценария,
режиссер Сергей Лозница
Звукорежиссер Владимир Головницкий
Atoms & Void
Нидерланды – Бельгия
2015

Спасибо Сергею Гельверу, который до сих пор самоотверженно хранит архив на Ленинградской студии документальных фильмов[1]. Благодаря ему моя картина появилась. Он показал мне материал лет пять назад и сказал, что, может быть, из него что-то может получиться. Спустя какое-то время я понял, каким образом надо делать фильм. Особенно после того, как я снял «Майдан». Я совершенно по-другому увидел лица и весь материал. Он заиграл иначе. Появился фон, на котором «Событие» совершенно иначе читается. И для меня в том числе.

Так случилось, что картина именно сейчас оказалась очень актуальной. Потому что ситуация, в которой находится Россия, – это тупик, точно такой же, каким была ситуация в 1989-м, в 1990-м, в 1991-м. Мне кажется, будут изменения, и необходимо быть к ним готовыми. Но когда я делал фильм, я об этом не думал. Мой главный мотив был совсем другой. Потрясающий материал, великолепно снят, я хотел сохранить как можно больше изображения, дать людям возможность его увидеть. Конечно же, есть и личный мотив, поскольку я также был полон иллюзий, как и очень многие в то время, и так же был обманут. Поэтому в «Событии» есть и горькая нота. По отношению к самому себе тоже. Я думаю, сейчас это очень актуальная картина. Нужно оглянуться назад, увидеть руины, которые после того времени остались. Мне кажется, что фильм вовремя появился. Не потому что я все рассчитал… Так совпало.

←
Сергей Лозница

1.
ЛСДФ, с 1991 года – Санкт-Петербургская студия документальных фильмов. – *Прим. ред.*

В июле 1991 года я второй раз не поступил во ВГИК – к Нане Джорджадзе – и решил поехать вольнослушателем. Договорился с Наной, она приняла меня в мастерскую, за что я ей очень благодарен. В августе я уволился из Киевского института кибернетики и, можно сказать, паковал чемоданы. В этот день[2] я пошел от своего дома – оттуда минут сорок пешком до центра. У меня уже был плеер, я слушал радио «Свобода» – выступали Соколов, Портников, Митя Волчек – и двигался в центр Киева, чтобы, во-первых, посмотреть, что происходит, а во-вторых, поучаствовать. Киев жил обычной жизнью, что меня поразило. Был митинг, небольшой, возле республиканского стадиона, человек пятьсот, может, тысяча. В основном говорили о национальном самоопределении, об отдельном государстве, о чем я еще и не помышлял в тот момент. Ходили троллейбусы, мамы выгуливали детей. Люди, конечно, как-то сжались, все пытались узнать хоть что-то. Но все смотрели на Москву и ждали, чем закончится это противостояние. Но ничего особенного на улицах не происходило. Я бы не сказал, что в этом смысле тогда, в тот момент, Украина получила свою независимость благодаря тому, что люди вышли на улицы. Очень многим все, что происходило вокруг, казалось странным.

Я не смотрю российское телевидение. То, что иногда удается фрагментами услышать, вызывает отвращение своим полным безумием. Вообще сегодня возможно, в принципе, все, потому что никакой четкой линии, мне кажется, не существует, мы живем в такое время, когда сам факт какого-либо события не имеет абсолютно никакого значения – важна лишь его интерпретация. А интерпретировать можно все что угодно. Событие может быть показано или не показано – и это тоже не имеет никакого значения. Вот в чем большая проблема. Сама информация настолько девальвировалась, произошла такая инфляция, что доверие исчезло. Когда безумный принтер начинает печатать мусор, вы не можете в этой горе мусора выловить ценную информацию. Это и есть один из способов уничтожить коммуникацию. Все, что происходило в стране, – это и есть уничтожение коммуникации. Например, что это за патологическое желание уничтожить фестиваль «Артдокфест»? Я всем рекомендую почитать потрясающую книгу Энн Аппельбаум «Железный занавес». В ней описано, как начиная с 1945 года представители советской власти уничтожали общественные организации и вообще любую общественную жизнь в оккупированных странах. Для того чтобы установить тоталитаризм, необходимо извести все маленькие ячейки общества. Поэтому стремление погубить фестиваль, который не зависит от Министерства культуры, и сделать все остальные фестивали фиктивными – это стремление тоталитарной машины. Но дело в том, что после таких действий остаются руины и сама машина разваливается на части.

В тот момент очень мало у кого было понимание того, что происходит. Очень важно сейчас посмотреть назад, подумать, вернуться к этим

2. 19 августа 1991 года. – *Прим. ред.*

«Событие», режиссер Сергей Лозница

дням. Мы очень многого не знаем. И тут важно, чтобы все-таки какие-то исследования были проведены. Или нашлись и были изучены документы… Я не знаю, где они находятся, наверняка спрятаны. Тогда – это можно видеть на экране – люди вышли в большей степени с лицами недоуменными, с лицами, ожидающими чего-то, удивленными, поражеными, напряженными. На экране есть мудрые взгляды пожилых людей, они говорят: «Да-да, мы что-то такое уже видели». Но это, в общем, недоверчивые взгляды.

То, что произошло в Украине, логично. Ведь практически целое поколение сменилось, оно выросло, можно сказать, неподконтрольным, в стране были созданы элементарные ячейки общества. В штаб Майдана входило около семидесяти общественных организаций, и это серьезные, не фиктивные организации. В общем, люди как-то созрели, появилось понимание того, что власть просто так ничего не отдаст. Я не думаю, что сегодня можно говорить о победе. Просто свергли уголовника, который был у власти. Но та власть, которая пришла потом… Вопросы остались – они все те же. Ведь ничего не изменилось. И первое, что говорит об этом, – отсутствие расследования того, что произошло. До сих пор не было никакого процесса. Есть небольшие процессы по поводу каких-то конкретных лиц, в основном это милиционеры. Но не было процесса, который бы расследовал все события. И те, кто отдавал приказы, в том числе, например, очистить Крещатик – в конце ноября, – до сих пор на свободе, против них не возбуждены дела. Два года прошло. Я думаю, что опять-таки люди это так не оставят, это будет иметь свои последствия. Пока идет война не до этого, видимо. Но ведь созревание человека, его готовность бороться и отдавать себя за свободу – это длительный процесс, непростой. Как тогда в 1991-м, казалось – настолько наивными мы были, – что вот сейчас победим ГКЧП, всех посадим, и – всё.

Я написал сценарий по мотивам «Кроткой» Достоевского, собираюсь снимать картину. Это очень далекая вариация – по мотивам романа. И еще один фильм, который я надеюсь снять, – это «Бабий Яр». Есть и еще одна работа: сейчас пишу сценарий, уже большую часть написал, о том, что происходит на вот этой оккупированной территории. Меня интересуют процессы распада каких бы то ни было общественных структур. Осознание того, что государства как такового не существует, и дальше – приход всей этой сегодняшней дикости. Сам процесс. Крым-то недалеко ушел. Я имею в виду восток Украины. Но, в принципе, это связано с отсутствием государства на территории, где живут люди. Ведь мы живем, продолжаем жить и не знаем, что государства уже нет. Что власти нет. Что такое власть? Это воля, определенная устремленность, политические цели и сила, чтобы эти цели реализовывать. То есть полиция, армия и так далее. Естественно, при согласии большинства людей, граждан страны. Когда начинают нарушаться все эти принципы, все связи, когда люди вдруг осознают, что ничто вообще не работает, то начинается агония, которую мы и наблюдаем. Человеку свойственно принимать участие во всех проявлениях такой агонии. Именно такое состояние приводит, например, к Холокосту, к геноциду. Потому что сама власть исчезает, само государство исчезает, все институты исчезают. И то, что удерживает от такой агонии, – это некие общественные институты. Так вот, эта ситуация возникла на территории между Украиной и Россией. В достаточной степени, чтобы это превратилось в своего рода состояние распада, в открытую форму самоуничтожения. Любое военное противостояние – это уже самоуничтожение. И вот этими пятнами покрыта уже вся бывшая страна, я имею в виду постсоветское пространство. Меня это интересует. Подробно об этом можно прочитать в книге Тимоти Снайдера «Черная земля». Очень рекомендую. Снайдер описывает возникновение Холокоста. Те принципы, которые он исследует, можно увидеть сейчас в нашем постсоветском обществе. Не важно, идет ли речь об Украине или России, – в данном случае они очень похожи. Люди разные, но политические структуры похожи.

Поразительная вещь: возможность успешной революции в Киеве создали те люди, которые были готовы жертвовать собой во имя, казалось бы, абстрактных ценностей – достоинства и свободы. Их было, может быть, всего тысяч тридцать или пятьдесят. Только благодаря этим людям все так радикально повернулось. Потому что с ними ничего невозможно сделать, их поколебать. Появление таких людей и дает шанс изменить положение вещей, когда вопрос стоит очень остро. Или продолжать жить вот так – или не жить вообще.

Мне просто повезло, посчастливилось встретить Володю Головницкого, это было в 2003 году. После этой встречи мы делаем вместе все картины, Володя всегда делает у меня звук. Он просто гениальный

«Событие», режиссер Сергей Лозница

человек. Работа над звуком – это всегда колоссальное удовольствие. Я ему всегда говорю, что снимаю или монтирую материал только для того, чтобы потом у него была возможность делать звук, творить.

Обычно над звуком мы работаем месяца три, к огромному взаимному удовольствию. Какие-то предложения я делаю, какие-то – Володя. Но это очень живой процесс, это сложно. Я не сижу постоянно у него за спиной, конечно, но почти все время присутствую. Звук мы делаем в Вильнюсе. Обсуждаем, в каком направлении будем работать. Обычно, когда начинаешь работу, все очень просто. Всегда начинаем искать фоновые шумы, потом подробно прописываем шаги, все эти foley effects. И уже потом ставим, закладываем микроистории. Звук для «События» я долго искал. Оказалось, что до 1991 года звука практически нет или его очень мало. На телевидении хроника, может, где-то и сохранилась, но я ее не нашел. В основном перезаписывали на те же Betacam-кассеты. Пожалуйста, возникновение Betacam, или цифрового видео, и архив. Часть которого, можно сказать, пропала.

То же самое, кстати, было с пленкой. На радио «Свобода» тоже не так много осталось, почти ничего. Потому что они часто давали прямой эфир. Митя Волчек рассказывал, что он звонил прямо из Петербурга, из будки, давал материал оттуда. Эти эфиры не записывали. Что-то я нашел в Интернете. Практически всё. Например, потрясающих арбатских поэтов. «Будут русские, как динозавры, между наций других бродить…» Это я в Интернете нашел. Там было два стихотворения, одно я использовал. Оба – удивительные. Это видео кто-то записал и выложил. И реплики разнообразные. Разные митинги того времени. Я выуживал по чуть-чуть, по фразе, и потом мы уже по кирпичикам все складывали, всю эту палитру. Для меня в таких картинах, где нет одного героя, где герой – это люди, всегда важно дать хор, глас народа. А потом тоже по чуть-чуть искал фрагменты музыки… Например,

«Событие», режиссер Сергей Лозница

протестная музыка, или КСП, или поп-музыка. Был у меня даже кусочек песни «Белые розы», она очень хорошо ложится. Но мы не договорились с правообладателями.

Главная беда, мне кажется, заключалась в том, что мы серьезно не отнеслись к тому, что необходимо было делать. Дело ведь не в люстрации. Должен был быть большой общественный процесс над советским режимом. Такой же, как Нюрнбергский. Этот режим принес столько несчастий и горя народам, которые жили на этой территории, скажем, Российской империи, что просто так это не оставить… Ведь все жуткие вещи, которые с нами происходили, продолжают жить. Если о них не говорить, они потом, в будущем – это правило подтверждается – опять просыпаются и начинают действовать точно так же, всеми теми же методами.

То, что мы попадаемся сейчас на все старые трюки, происходит, по сути, от незнания нашей истории и невыработанного отношения к главному: необходим процесс над советским режимом. Это не значит, что всех, включая тех, кто уже умер, надо судить. Необходимо просто рассмотреть все важные случаи и события и выработать свое к ним отношение. И государство должно заявить: так не должно быть, такое не должно повторяться.

Самое главное – это вопрос собственности. Потому что при нынешнем положении вещей, чья будет собственность, зависит буквально от одного человека, от его решения остаться или не остаться у власти. Общество, где твои друзья владеют 95 процентами собственности страны, не имеет никакой потенции к развитию. Не говоря уж о том, какими методами может действовать власть, что такое закон и так далее.

Я хотел бы вспомнить здесь Олега Сенцова. Был процесс, было *предоставлено отсутствие* каких бы то ни было доказательств его вины, а в итоге жесточайший приговор. Все это было сделано совершенно демонстративно.

Первым правильным шагом в тот момент, в 91-м году, был бы публичный процесс против советской власти. Если возникнет такая возможность и люди, хотя бы даже элита, тот слой, который определяет повестку дня, будут готовы поставить этот вопрос, – к нему очень важно вернуться. К вопросу об ответственности власти перед народом страны.

И, конечно же, необходимо открыть архивы. Они ведь закрыты. Не все, частично, но важные закрыты.

Не надо забывать, что у меня было всего три часа материала. Часть была снята в помещении (минут двадцать), там было недостаточно света, едва-едва можно было, к сожалению, что-то увидеть. Из части материала нельзя было сделать эпизод. Первые съемки были вообще сделаны из машины, из «уазика», из-за стекла. Такое ощущение, что доставали камеру, а потом прятали. Эти кадры я в работу, конечно, не брал. Но такого материала не так много было. И еще были кадры, которые сделаны как репортажи для журналов, где-то пять-шесть секунд. Для меня этого было мало. А крупных планов было не очень много. Если бы была возможность вообще держать фильм на таких длинных панорамах… Там есть несколько потрясающих панорам. Когда камера идет по Дворцовой площади и мы видим лица! Просто уникально, удивительно, как ребята это делали. Потому что это было, в общем, не очень типично для того времени. Честь им и хвала, потрясающие операторы!

Мне кажется, что фильм очень важен для России, именно здесь он будет прочитан правильно, принят близко к сердцу, как нигде в другом месте. Канал «Дождь» его покажет. Картина будет показана и в Петербурге, надеюсь, что и в Центре Ельцина в Екатеринбурге. Думаю, что «Событие» будет путешествовать и по Интернету. Я бы очень хотел, чтобы его увидело как можно большее число зрителей. ◆

Записала Елена Паисова

Елена Долгопят

КРОВЬ

Киноповесть

Я тот человек, у которого железные зубы, железный посох и железные башмаки. Им нет сносу. Когда меня не станет, они будут сами по себе клацать, стучать, топать.

Часть I. БРАТЬЯ

Проснулся по звонку в семь пятнадцать. Пять минут лежал. Встал, принял душ, побрился, включил чайник, поджарил яйцо, бросил в кружку пакетик, съел яйцо, выпил сладкий коричневый чай, посмотрел на термометр за окном, надел на рубашку свитер. Синяя рубашка, серый свитер, синие джинсы, черные ботинки, черная куртка, капюшон на голову. Темное и холодное ноябрьское утро две тысячи четырнадцатого года.

…Толпы не было на остановке. Первый сбой до минуты рассчитанного дня.

Николай Иванович растерянно посмотрел на часы. Восемь двадцать пять. Автобус покажется через пару минут. Толпа должна быть. На деревянной лавке одиноко сидела бабка и прижимала к уху телефон. Подбежала собачонка, обнюхала бабкины колени. Бабка заголосила в трубку: «Ты где? Я два автобуса пропустила!»

Собачонка легла на заледеневший асфальт у бабкиных ног.

Наверное, автобус пришел раньше и всех увез.

Николай Иванович затолкал руки в карманы куртки и приготовился к долгому ожиданию. И тут же увидел автобус.

– Ну вот, – сказала бабка расстроенно.

Николай Иванович прижал проездной к валидатору. Загорелся зеленый огонек, и валидатор пропустил

в свободный прохладный салон. Николай Иванович подумал, что сегодня ему везет, и устроился у окна. Ребром ладони провел по запотевшему стеклу. Через полчаса встал и направился к выходу. Нажал кнопку на поручне у дверей, и летевший пустынной дорогой автобус начал торможение. На десять минут быстрее обычного прибыл Николай Иванович на место.

В темном переулке слышались его шаги, хрустел под ногами ледок. У дверей института Николай Иванович остановился. Дверь была приоткрыта. Николай Иванович стоял и смотрел растерянно в черную щель.

Он вдруг сообразил, что сегодня не понедельник, а воскресенье и город спит в этот час, а он, Николай Иванович, старший научный сотрудник, тысяча девятьсот шестьдесят четвертого года рождения, разведенный, отец девочки Насти, которой исполнится в этом декабре четырнадцать лет, про воскресенье позабыл. И потому-то стоит в растерянности у приоткрытой двери. К которой и в понедельник приезжать не следовало. Дело было в том, что институт покинул здание месяц назад. Николай Иванович стоял у черной щели в склеп. Память его привела. Память его подвела.

Николай Иванович взялся за ручку двери и потянул на себя.

Он вошел в темноту, нашарил на стене выключатель и хлопнул по клавише. Лампа под потолком мигнула, погасла, зашипела, снова мигнула и разгорелась, засветилась ясным белым светом. Здание института было построено в 80-е годы XIX века. Основательное, с широкими лестничными маршами, с лепниной на высоченных потолках, с громадными каменными подоконниками. Люминесцентные лампы поставили в 70-е годы XX века, и всегда они смотрелись уродливо, чужеродно, но в это воскресное утро и здание, и лампы сроднились – перед лицом смерти. Все здесь, в этом здании, было обречено, оно само было обречено. Стало уже прошедшим.

Стол, за которым сидел вахтер, так и стоял справа от входа. Обычно на столе лежала амбарная книга, в которой расписывались входящие. Николай Иванович замер, как будто давая возможность зданию привыкнуть к его присутствию, дыханию, и направился к лестнице. За лестницей, прямо под маршем, был его кабинет. Николай Иванович толкнул дверь и вошел.

Он проработал в отделе дольше всех, потому и занял со временем лучшее место – в закутке между старым несгораемым шкафом и окном. Валялись на полу бумажки, огрызок карандаша. Банка из-под индийского кофе стояла у батареи, в банку бросали они окурки, когда тайком, закрыв на замок дверь, курили у приоткрытой форточки.

Николай Иванович завернул к себе в закуток. Увидел на торце шкафа картинку, прилепленную еще до него. Картинка выгорела, едва различались на ней дорога, поле, облака в небе. Громадный, тяжеленный железный шкаф оказался сдвинут, и Николай Иванович увидел за шкафом скопившуюся вековую пыль, а в стене – деревянную,

выкрашенную коричневой масляной краской дверь. Он и вообразить не мог, что за этим железным монстром есть дверь, он как будто заглянул за нарисованный на холсте очаг в каморке папы Карло. За картинку, прилепленную к железному боку.

Протиснулся за шкаф и подергал дверь за ручку. Толкнул плечом, приналег, дверь держалась. Николай Иванович наклонился и заглянул в замочную скважину. Ничего не разглядел и выбрался из-за шкафа.

Он встал у подоконника, достал сигарету, закурил. Окно смотрело во двор, засыпанный битыми кирпичами, арматурой, стеклом. Прежде, еще месяц назад, в этом огороженном бетонной стеной дворе было чисто, в черном мокром асфальте отражались огни. Николай Иванович докурил, погасил в банке окурок и отворил окно. Он взобрался на подоконник и спрыгнул во двор, подобрал кусок арматуры – железный изогнутый прут – и забросил его в комнату. Железо грохнуло. Николай Иванович постоял в тишине и холоде под сумрачным небом и полез в кабинет. Порвал о карниз штанину, поцарапал ногу, выругался. Спрыгнул с подоконника на пол, створку аккуратно прикрыл. Подхватил с пола прут и втиснулся в щель за шкаф. Вставил железный изогнутый конец в замочную скважину, повернул насколько мог, надавил, что-то там в замке треснуло. Николай Иванович пнул в дверь ногой. Дверь ахнула и распахнулась. Николай Иванович потерял опору и упал в открывшуюся дверь.

Он оказался на полу в совершенно темном помещении. Приподнял голову, пытаясь хоть что-то разглядеть или расслышать. Поднялся. Шагнул осторожно вправо, к притолоке, и стал шарить по стене рукой. Рука нащупала гладкую выпуклость и в ней рычажок. Николай Иванович надавил на рычажок, рычажок подался, щелкнул, свет вспыхнул. Горел он в простой электрической лампе на витом шнуре. Вся проводка была наружная, крепилась белыми фарфоровыми шишечками. Старина, одно слово. Потолок побелен известкой, стены от пола до потолка выкрашены зеленой масляной краской. Полы в комнате были паркетные, как и во всех институтских кабинетах, но только не такие истертые. Пыль лежала толстым слоем и на полу, и на громадном двухтумбовом столе, и Николай Иванович, пролетев по полу, весь в пыли вымазался.

Очевидно, что сюда не заходили давно, бог его знает, сколько лет. Лампа свисала прямо над столом. Слепила глаза. У стены напротив стола стоял узкий белый шкаф, белая ширма выгораживала угол. Вообще, комната походила на медицинский кабинет. С другой стороны белого шкафа был даже умывальник с медным старинным краном. И пожелтелое полотенце висело на крючке. Николай Иванович заглянул за ширму и увидел что-то вроде кушетки. В изголовье ее стоял на тумбе приемник со стеклянной шкалой и круглыми ручками настройки по обе стороны шкалы. Николай Иванович помедлил и повернул ручку настройки. Ничего не произошло. Николай Иванович провел ребром ладони по стеклянной шкале, как по запотевшему стеклу в сегодняшнем

автобусе. И точно так же, как в автобусном стекле, протерлось окошечко. Но ничего за ним Николай Иванович не разглядел, кроме светящейся за шкалой лампы да чисел, в ровную строчку нарисованных на стекле: от 1 до 100.

Он вышел из-за ширмы, приблизился к умывальнику, повернул медный кран. Вода полилась. Николай Иванович ополоснул от пыли руки, влажными ладонями стряхнул пыль с себя, рассмотрел дыру в штанине, подсохшую уже царапину. Автоматически взялся за полотенце и сообразил, что полотенце тоже пыльное. Снял его с крючка и промыл под ледяной струей. Протер столешницу, тут же влажно залоснившуюся, промыл полотенце, отжал, протер стул с высокой прямой спинкой, черную кожу обивки, белую дверцу шкафа. Вновь промыл и отжал полотенце, встряхнул и повесил на крючок. Подошел к шкафу, постоял перед белой дверцей, решился и потянул на себя металлическую ручку-рычаг. Ждал чего угодно, хоть бы даже и взрыва, мало ли. Дверца отворилась с усилием, как дверца холодильника. В шкафу лежала коробка, из которой торчали стеклянные запаянные капсулы с темно-красной жидкостью. Пять пронумерованных капсул. Николай Иванович долгим застывшим взглядом смотрел на капсулы, протянул руку и потрогал прохладный стеклянный бок одной из них. Захлопнул дверцу и подошел к столу. Сел за него, положил на столешницу руки.

– Ну-с, – произнес Николай Иванович.

Впервые прозвучал здесь его голос. На который никто, разумеется, не отозвался.

Николай Иванович выдвинул ящик и увидел в нем надорванную пачку папирос «Герцеговина Флор». Две папиросы-самокрутки лежали в пачке; из газеты или из книги вырезали для них бумагу. Шрифт мелкий, с ятями. Еще были в ящике простой карандаш и дебетно-кредитный журнал. Так и значилось на обложке: «Дебет-Кредит». Николай Иванович открыл журнал и прочел первую запись. Серые карандашные слова угасали на бледно-зеленом фоне разлинованной бумаги. Как будто смотрели на Николая Ивановича из-под застоявшейся воды. Со дна времен.

Запись из журнала «Дебет-Кредит»
1918, октября 12

Первое переливаніе консервированной крови произведено военнымъ хирургомъ Робертсономъ. Консервація проводилась растворомъ лимоннокислаго натрія, глюкозы и дистиллированной воды. Кровь сохранялась въ теченіе двухъ недѣль. См. «Журналъ экспериментальной медицины» за 1916 годъ.

Въ іюнѣ текущаго года Робертсонъ опубликовалъ въ «Британскомъ медицинскомъ журналѣ» работу «Трансфузія консервированной крови».

Въ августѣ 1918 я нашелъ способъ консерваціи крови, позволяющій хранить её, по крайней мѣрѣ, три съ половиной мѣсяца – согласно проведенному эксперименту. Я надѣюсь, что сохраненная моимъ способомъ кровь будетъ жизнеспособной и черезъ сто лѣтъ. Одно изъ главныхъ условій храненія – отсутствіе солнечнаго свѣта. Желательна полная темнота. Возможно кратковременное воздѣйствіе электрическаго свѣта. Необходимо избѣгать перепадовъ температуры. Я сконструировалъ что-то вродѣ ящика Дьюара изъ металлическихъ полированныхъ изнутри листовъ. Воздухъ между листами выкачанъ. Дверца на резиновыхъ присоскахъ, закрывается плотно. Образцы хранятся въ запаянныхъ колбах, каждая изъ которыхъ тоже своего рода сосудъ Дьюара.

Николай Иванович знал, что в современной медицине кровь охлаждают жидким азотом до минус 196° по Цельсию и хранят в течение десяти лет и более. Возможно, вечно. Как бы то ни было, длительная консервация без заморозки могла представлять интерес и для современной науки. Если только неизвестному ученому действительно удалось найти способ.

Николай Иванович с любопытством разбирал карандашные записи. В комнате было совершенно глухо, как в каком-нибудь подземном бункере, ограждающем живые существа от воздействия радиации, а Николай Иванович в таких бункерах бывал. Три года после института трудился на военном объекте в Московской области. Случилась с ним там сердечная болезнь, которую назвал он любовью. И если бы завел Николай Иванович журнал для записей, то изложил бы непременно в нем эту историю.

Он начал бы с того, что осень была сумрачной и дождливой, что *объект* их находился в глухомани: от станции Балабаново час с лишком проселочной дорогой, и непременно засыпаешь на полпути. Минут за двадцать до конечной, до разворота перед КПП просыпаешься и видишь за окном сосновый лес и огненный закатный луч.

Николай Иванович вновь выдвинул ящик. Достал папиросу из пачки. Понюхал. Вынул из кармана зажигалку. Щелкнул рычажком, посмотрел на вспыхнувшее пламя. И закурил, вдохнул столетней давности дым.

А ничего, кстати, ничего себе оказался вкус, неплохо сохранился табак в деревянном ящике, в каменном склепе, в темноте. Только очень уж быстро сгорал, спешил обратиться в тлен, наверстывал время, которое проспал в деревянном своем гробу.

Ежедневные записи лабораторных исследований по консервации крови велись до конца ноября 1918 года, до 22 числа. Из них Николай Иванович понял, что для переливания сохраненная кровь не годилась. Следующая после 22 ноября запись была датирована 13 января 1919-го. По содержанию они отличались коренным образом. Говоря архивным языком, январская запись 1919 года носила личный характер[1].

1. Автор по-прежнему пользовался дореволюционной орфографией. Для удобства чтения далее она исправлена на современную. – *Е.Д.*

Запись из журнала «Дебет-Кредит»
1919, января 13

Год я прожил интенсивно, мой ум был занят, и внешняя катастрофа задевала меня нечувствительно. Исследования мои нашли поддержку. Пока я нужен, я могу не волноваться. К тому же я нетребователен. Я счастлив, пока занят делом.

В доме у меня по-прежнему тихо и тепло. Кухарка Анна Васильевна жалуется на скудость продуктов, как жалуется актриса на скудость репертуара. Я бесстрастно пью чуть забеленную молоком воду и продумываю эксперимент. Я курю беспрерывно, но если табака не станет, я приспособлюсь. Меня убьет лишь невозможность работать. Убьет мой дух, разумеется, для тела нужна болезнь, голод, шальная пуля или кирпич в глухой подворотне, а сейчас все они глухие. Город стал опасен. Снег не чистят, стоят ослепшие фонари, редкий, редкий горит в тупике, и непонятно, кому и зачем он там светит. Хорошо идти в лунную ночь. Снег громко скрипит, я думаю о том, что нужно изменить условия, добавить катализатор. Бог меня милует, как пьяного.

Возвращаюсь я всегда поздно, слишком занятый своими мыслями. Иногда останавливаюсь спиной к ветру и закуриваю. Парадный вход заколочен, и я иду аркой во двор. И каждый раз, когда я здесь прохожу, мне приходит фраза на ум: как сквозь игольное ушко. Как бы то ни было, я сквозь него прохожу. Снег сверкает во дворе, облитый ледяным лунным светом. В такую ночь Земля кажется лунным спутником.

Вчера я вошел в подъезд, потопал в пол, сбивая снег с подшитых кожей валенок, поднялся на два марша.

У стены на корточках сидел человек. Мерцал огонек его папиросы. Я прошел мимо, занятый какой-то своей мыслью, ныне уже прочно забытой. Я подошел к двери и собирался уже позвонить, когда услышал голос.

– Митя!

Я обернулся.

Человек с папиросой смотрел на меня снизу вверх.

Я приблизился.

– Привет, Митя. Помоги мне встать.

Я протянул руки, он ухватился за них и поднялся. Я едва удержал его.

– Ноги затекли, пока сидел.

Я стоял и смотрел молча на его заросшее лицо.

– Что, брат, не признал сразу?

Он смотрел на меня исподлобья, по-волчьи.

– Пойдем в дом, Петя, – сказал я тихо.

И он отпустил мои руки.

Анна Васильевна, как обычно, прежде чем отворить дверь, спросила: «Кто?» И я, как обычно, ответил: «Я». Но тут же добавил: «Мы».

Замок повернулся, и дверь приотворилась. В образовавшуюся щель Анна Васильевна взглянула на меня и на моего спутника.

– Не узнаёшь? – спросил он ее насмешливо.

– Почему же, Петр Андреевич, узнаю. Проходите.

Так или примерно так все это было. Не могу же я ручаться за каждое слово, хотя мне и кажется, что все слова отпечатались в моей памяти.

Брат переступил порог отчего дома и расстегнул светлую офицерскую шинель, новую, с блестящими даже в тусклом свете пуговицами. На правой его руке не хватало среднего пальца. Пола шинели была прожжена, зияла в ней дыра с почернелыми краями.

– Уснул у костра, – объяснил он и передал тяжелую шинель Анне Васильевне.

И в сапогах, совершенно тоже новых, зеркально начищенных, как будто влажных, он прошел в квартиру.

Анна Васильевна повесила шинель на крючок. Я снял пальто, она приняла его и повесила рядом с шинелью. Придвинула мне домашние туфли. Я снял валенки. Всё молча. Прислушиваясь к звукам в квартире. К шагам Петра. К скрипу, щелчку, к шуму полившейся воды в ванной.

Прежней его одежды здесь не было, и Анна Васильевна собрала ему отцовскую. Постучала в дверь ванной, вошла, оставила одежду и вышла. Принялась растапливать большую кафельную печь в гостиной. В эту зиму мы редко здесь топили, ели обычно в кухне. Через сорок минут брат вышел – в белой отцовской сорочке, черных брюках и мягких туфлях. Дров Анна Васильевна не пожалела, воздух прогревался.

Анна Васильевна накрыла круглый стол под большой сияющей люстрой, как заведено было в прежние мирные времена; брат мой Петр сел за стол на место, которое занимал раньше отец. Лицо его было чисто выбрито, руки лежали на белой скатерти. Дымилась пшенная каша в тарелках. Брат взял прозрачный ломтик хлеба, серебряную ложку, сгорбился и принялся за еду. Проглотил кашу, вытер рот крахмальной салфеткой. Посмотрел на меня исподлобья и сказал усмешливо:

– Что ж нам и выпить нечего со свиданьицем? – Блеснул на меня глазами исподлобья. Придвинул стакан в серебряном отцовском подстаканнике. Отпил забеленный молоком кипяток. Еще взял хлеба, последний ломоть с тарелки. Прожевал. – Небогатый стол.

– Что есть.

– Спасибо.

– Откуда ты?

– Долго рассказывать.

Часы пробили половину первого. Свет мигнул и погас.

– А ты как поживаешь, брат? – спросил он из темноты.

– Нормально.

– Всё кровь кипятишь?

– Иногда морожу.

– Я крови много видел. И на вкус узнал. Товарища подстрелили, он упал на меня, и я напился его крови.

Анна Васильевна вошла с подсвечником. Ходила она мягко в вязаных, подшитых кожей носках. Она внесла огонь и оставила на столе. Мы видели опять друг друга.

– Брат мой, – сказал я.

Но он как будто не слышал меня.

– Вот так, – провел ладонью по лицу своему, – вот так текла его кровь. Я двинуться не мог, был ранен.

– Почему ты не писал?

– Не хотел. Не мог. Не представлял. Какими словами? О чем?

– О том, что жив.

– Жив? – Он смотрел на меня новым своим взглядом исподлобья. И произнес: – А ты не рад мне.

– Я? Рад.

– Ты боишься меня.

– Я? Нет.

– Не бойся, не трону.

И я впервые с нашей встречи увидел его улыбку. Улыбался он, не размыкая губ.

– Не бойся, – повторил он, уже без улыбки. – Переночую и уйду утром к Маше. Как она?

Я понял, что и он боится. Мой ответ страшит его.

– Ты ей не писал, – сказал я.

– Не мог.

Мы помолчали.

– Есть у нее кто?

– Да.

Пламя дрожало от нашего дыхания, от каждого нашего движения, едва ли не от взгляда. Я поднялся из-за стола. Подошел к бюро, отомкнул, вынул бумагу. С ней вернулся к столу. Положил бумагу перед ним и сел на свое место. Он смотрел на меня.

– Это копия. Я снял ее собственноручно.

Он придвинул свечу к себе и наклонил голову. Он читал письмо от командира части о том, что погиб в бою 5 ноября 1916 года и похоронен в общей могиле. Я помнил письмо дословно.

– Оригинал у нее?

Я не нашел нужным отвечать.

– Я все-таки встречусь с ней.

– Петр…

Но он прервал меня:

– Где ты спишь?

– В отцовском кабинете. Я там же занимаюсь.

– Скажи кухарке, чтобы постелила мне здесь на диване, здесь тепло от печки. И чтобы не будила меня. Ты встаешь рано?

– В шесть.

– Не буди меня.

– Петр.

– Что еще?

– Не ходи к ней.

– С чего бы?

– Зачем тебе?

– Хочу забрать свои вещи.

– Ты не писал ей.

– Вот заладил.

– Там нет твоих вещей.

– Всё продала? А что, ее новый муж повыше меня будет?

– Нет.

– Хочу посмотреть на него. – И он, сдвинув стул, поднялся из-за стола. – Скажи кухарке насчет дивана.

– Петр!

– А кстати, где наш француз?

– Умер. Тиф.

– Жаль старика. С другой стороны, всё к лучшему. Что бы ему сейчас делать с нами, овечке среди волков? Я пойду за папиросой, я ее не докурил, она лежит и ждет своего часа в кармане шинели, я ее докурю и лягу спать, а ты, Митя, иди к себе, скажи кухарке и оставь меня, я хочу побыть один.

– Мы не договорили.

– О чем?

– О крови.

– Что?

– Ты мне рассказал историю о крови, а теперь послушай мою. Сядь. Анна Васильевна, принесите нам папиросы из кабинета.

Он помедлил и сел. Протянул руку и пальцами снял со свечи нагар. Вытер пальцы о салфетку, оставил на ней черный жирный след.

Мы молчали, пока Анна Васильевна не принесла отцовский портсигар с самодельными папиросами. Она их крутила сама – из нарезанных ножницами листов справочника «Вся Москва. 1915». Табак она привозила от своего отчима, который жил в селе под Ярославлем. Оттуда же она привозила нам муку, картошку и пшено.

Петр разглядел папиросу, приподнялся и прикурил от свечи. Запахло сладко. Отчим Анны Васильевны добавлял в табак донник.

Мягкие шаги Анны Васильевны погасли. Она ушла к себе в кухню. Петр молчал, попыхивая папиросой. Я тоже закурил.

– Твоя кровь хранится у меня, ты помнишь?

– Не испортилась?

– Нет.

– Поздравляю. Буду знать, к кому обратиться, если что.

– Я сохраняю кровь не для переливания. С лета пятнадцатого года я проводил эксперименты с мышиной кровью, в ноябре шестнадцатого, когда мы узнали о твоей гибели, я решился на эксперимент с твоей. Я воскресил тебя.

Он молчал. Пыхнул папиросой. Выпустил сладкий дым.

– Тот новый муж, с которым живет Маша, – ты. Не воевавший. Я выбрал для воскресения осень четырнадцатого. За два дня до того, как тебя призвали. Это важно – выбрать время. Кого мы, собственно,

воскрешаем? Того Петра, который в десять лет бежал из дому, чтобы плыть на пароходе по Волге до самой Астрахани? Того, кто познакомился с Машей на пожаре, а после не мог уснуть и не давал спать старшему брату? «Маша, Маша, Маша…» – не сходило с его языка. Или того, кого провожали мы на войну в четырнадцатом году, молодого сильного мужчину, не умевшего даже повышать голос…

– Или того, кто сидит перед тобой сейчас, того, кто убил ребенка за буханку кислого хлеба? И это не фигура речи, брат мой. Я это сделал. Я его задушил. Догнал, повалил и задушил. Потому что хлеб он не выпускал. Я был слаб, но на его маленькую жизнь меня достало. Жаль, что его кровь не хранится у тебя в пробирке, а впрочем, нет, не жаль. Хлеб он не выпускал даже из мертвых рук, из его рук я и ел. Я бы и самого его съел и выпил бы его кровь, да не успел, взрывом нас разметало. Я был не в себе. Или в себе. Кто знает… – Он замолчал, глядя на колеблющееся пламя. – Я бы хотел посмотреть на того себя, на прежнего. Заглянуть в его кроткие глаза. Маша мне говорила: «Кроткие у тебя глаза, Петя». Они и сейчас у него такие? Она и сейчас ему так говорит? Я, пожалуй, и утра ждать не стану, надену свою шинельку и пойду. Посидим втроем, я, он и Маша. Пусть поглядит на меня, пусть узнает, на что способен, во что может превратить его жизнь. Он курит? Нет? Не пристрастился. Как трогательно. А Маша? Да? Я поделюсь с ней своими папиросами, тебе кухарка еще накрутит, она тебя любит. А меня, брат, давно уже не любит никто, а только боятся все, даже злые собаки.

Он поднялся, резко сдвинув стул. Пламя качнулось, и свеча едва не погасла.

Он покинул комнату. Я вышел из оцепенения и бросился за ним.

В тесноте прихожей встали мы с ним лицом к лицу, едва различая друг друга во мраке, но слыша ясно дыхание, запах.

– Ты отойди, брат, с дороги, у меня рука тяжелой стала, недоброй.

– Выслушай, сделай одолжение. Я не хочу стать автором сюжета в духе Стивенсона.

– Да ты уже им стал. Уйди с дороги, мистер Хайд соскучился по доктору Джекилу.

– У меня есть золотые червонцы.

– Сколько?

– Пятьдесят.

– Разговор становится осмысленным.

– Ты исчезнешь?

– Послушай, брат, а если я его убью, ты ведь снова можешь его воскресить. Того молодого человека, которого провожают на вокзал, а он идет в полной растерянности, он не боится быть убитым, он боится убивать.

– Он – это ты.

– Конечно, нет. Тот я мертв. Ты воскресил мертвеца, брат мой. Впрочем, кого же еще воскрешать. Неси червонцы.

Я медлил. Потом произнес:

– Для него тоже даром не прошли эти три года.

– Он тоже хлебнул крови?

– Он пережил смерть ребенка.

Петр молчал.

– У них родилась девочка прошлой зимой. Ее назвали Вероникой. В честь нашей мамы.

– Было у нашей мамы два сына, а стало три.

– Вероника умерла от голода, у Маши пропало молоко, ничего не могли достать, мы…

– Я бы достал.

Мне захотелось взять его за руку. Я протянул свою, но он отступил.

Запись из журнала «Дебет-Кредит»
1919, января 25

Трамвай уже трогался, я втиснулся на подножку, чей-то суконный локоть ткнул меня в лоб, но я удержался. Не доехав квартал до рынка, трамвай остановился, и вагоновожатая крикнула, что хода нет, снег не расчищен на путях. Толпа повалила из трамвая, меня снесло не землю. Не затоптали. Я поднялся, принялся отряхиваться и увидел женщину в светлой офицерской шинели со срезанными полами, женщина была очень маленького роста. И почему-то я подумал, что на женщине шинель Петра. Может быть, потому, что срезана она была все-таки высоковато даже для ее небольшого роста, и я подумал, что срезали так высоко из-за дыры. Женщина мелко перебирала черными валенками, катилась колобком, снег слепил, я жмурил глаза и шел за ней. Женщина свернула за ограду больницы.

Я догнал ее в темном больничном холле. Она сказала, что работает здесь, что шинель ее мужа. Смотрела на меня желтыми рыбьими глазами. Покатилась из холла к лестнице. Я последовал за ней. Она спустилась по каменному маршу в подвальный этаж, покатилась громадным коридором, перебирала бесшумно валенками, не оглядывалась. Через низенькую – даже ей нагибаться – дверь в ослепительный заснеженный двор, к черному сараю по узкой расчищенной дорожке. Она вошла в сарай, и я услышал ее скороговорку: «Павел, ты скажи барину, что он идет за мной, что обижает».

Из сарая вышел мужик с топором, шагнул ко мне. Я спросил миролюбиво:

– Куришь?

Мужик смерил меня спокойным взглядом и сказал:

– Нет.

– Ты ее муж?

Он усмехнулся:

– А что тебе?

– Мне шинель нужна. То есть не сама по себе, бог с ней. Откуда шинель, вот что важно.

– Повезло тебе, барин, я знаю, откуда шинель, куплена позавчера на Казанском вокзале у татарина.

– Она сказала, что мужа шинель.

– Муж и купил, померил дома, маловата, отдал жене.

– Там дырка была вот здесь… – указал я на полу своего пальто. – Мне важно знать.

– Они без дырки покупали, барин, как есть, так и покупали.

– Я бы хотел поговорить с ней. Пожалуйста.

– Некогда нам.

Он усмехнулся мне, поклонился и вернулся в сарай. И оттуда ахнул топор. И голос мужика раздался: «Подбирай, дура!»

Я развернулся и направился к низенькой двери.

Я шел громадным коридором, когда стали нагонять меня торопливые шаги. И голос раздался: «Дмитрий Андреевич…»

Я обернулся. Женщина. Худенькая, бледная, глаза кажутся черными в скупом свете.

– Здравствуйте, вы меня не помните, верно, я училась с вами на курсе, в двенадцатом году.

– Да, здравствуйте, очень рад, хотя и не помню.

– Конечно.

– Вы простите.

– Да нет, это не важно. Я не затем, чтобы обо мне. Нет у нее мужа, вот что.

– А.

Я сказал это «а» и замолчал.

– Я ваш разговор слышала.

И я увидел снег на ее черных ботах.

– Это мертвого шинель, его три дня назад к нам привезли, пулевое ранение, умер не приходя в сознание, документов не было при себе.

– А дыра, дыра была в шинели? Вот здесь вот.

– Была. И от пули дырка была – в спине. Она залатала. Почти и не видно. А вы…

– Мне бы взглянуть на него.

– На кладбище свезли.

– Простите, как вас зовут?

– Лиза.

– Лиза. Вы здесь работаете?

– В амбулатории.

– Лиза, мне нужна бумага, такая бумага, на бланке, есть у вас бланки? Я вам продиктую, а вы печать поставите и подпись. Сделаете для меня?

– Конечно, – отвечала она едва ли не радостно, не спрашивая, зачем, да к чему мне это, да как достать печать.

До кладбища я добрался к сумеркам, всё пешком. Нашел смотрителя, он спал у себя в избе, на лавке у печи, баба его разбудила, я предъявил

бумагу, баба отыскала ему очки, и он надел их на нос. И сел читать у оконца. Он читал, а баба смотрела на него. Читал он по складам вслух, что предъявителю сей бумаги, старшему ординатору Дмитрию Андреевичу Пантелееву необходимо осмотреть труп для опознания.

Смотритель читал, а я поставил на выскобленную столешницу заткнутую газетой бутыль.

Копали вдвоем. Баба светила нам. Положили в яму без гроба, так, голого. Я лег на землю, на край ямы, баба опустила фонарь. Пламя дрожало за стеклом, освещало черное лицо, беспалую руку.

Я поднялся.

– Ну что? – сказал смотритель.

– Закапывай.

Они предложили ночевать, я сказал, что пойду, только покурю на крыльце, пусть не беспокоятся. Сидел, курил, вдыхал сладкий дым. Ветер качал черные кроны, но внизу было тихо. Я плакал на обратном пути, слезы замерзали. Я знал точно, что его нет, какое облегчение.

Николай Иванович перевернул страницу, начал читать следующую запись, от 30 января, уже сугубо исследовательскую. Захотел немедленно курить, достал свои сигареты и услышал шум. Кто-то ворвался в кабинет там, за несгораемым шкафом, с топотом, гиканьем, как будто целая толпа. Звонкий мальчишеский голос проорал:

– Да здесь жить можно!

У Николая Ивановича взмокли ладони. Он сидел тихо, не шевелясь.

Они там что-то сдвигали. Наверное, столы. Что-то грохнули, разбили.

– Ты что!

– А что?!

– Да ладно, пацаны, погодите, да успокойтесь вы, придурки, тут три этажа еще.

– А буфет? Буфет же был здесь?

– Да всё вывезли, ты чего.

– А полезли на крышу!

Всё стихло, ушли. Осторожно Николай Иванович поднялся из-за стола, выбрался за дверь, выбрался из-за шкафа, на свет, в кабинет. Окно разбили. В дыру уже нанесло снег, за окном мело. Кто-то завопил в коридоре у самой двери:

– Пацаны!

Николай Иванович испугался и поспешил выбраться во двор через окно.

Часть II. МАЛЬЧИШКА

Николай Иванович торопливо пробежал с десяток шагов притихшим под снегом переулком и оглянулся. Снег шуршал по скользкой куртке. Из института никто не показывался. Николай Иванович хотел было закурить, но не нашел в карманах зажигалку. Снег заметало за шиворот. Николай Иванович поднял воротник и отправился по переулку дальше.

Здесь он прежде не ходил, и всё ему теперь стало любопытно. Жилой дом, небольшой, в четыре этажа; разноцветный свет теплится кое-где в окнах, а за темными окнами, может, стоят люди и глядят на Николая Ивановича, на черную его фигуру в белоснежном тихом переулке. Вот он, черный квадрат, – взгляд невидимки из темноты.

Николай Иванович отправился дальше.

Разбитые окна какого-то предприятия, производственный, наверное, цех, стена из бетонных плит с остатками колючей проволоки по верху, закрытые железные ворота с облупившейся краской, рельсы из-под ворот идут и тут же обрываются. Поворот. Деревья за полуобвалившейся кирпичной стеной, за деревьями желтое низкое здание, что-то написано на фронтоне – белый барельеф букв, – но что за надпись, не разобрать.

Очень понравились Николаю Ивановичу эти деревья, черные голые липы, совсем старые, запущенные. Снег налипал на ветки. И вдруг обрушился от порыва ветра. Ворона каркнула и слетела с макушки, Николай Иванович и не заметил, что она там была на верхотуре. Он побрел дальше, оставил в тишине и покое эти деревья, пожелав им долгой еще жизни, тишины и запустения.

Поворот. Гул.

Переулок вывел то ли на проспект, то ли на большую улицу с широкими черными тротуарами, здесь снег не держался, здесь его посыпали реагентом, и он таял; летели машины, поднимали тучи черных брызг, Николай Иванович увидел на другой стороне стеклянные двери кафе, огляделся, переждал машину и рванул через дорогу.

В полупустом кафе бубнила музыка. Николай Иванович уселся за столик в самой глубине, расстегнул куртку, стянул, повесил на спинку стула, пригладил короткие волосы. Официантка в коричневом переднике принесла меню. Николай Иванович спросил у нее зажигалку или спички.

– Курить нельзя, – равнодушно предупредила официантка.

– Да-да, я знаю, я на улице.

Он заказал большой чайник черного чая, тост с ветчиной, и официантка вручила ему свою зажигалку. Николай Иванович вышел из кафе, отступил от стеклянного входа, достал белую сигарету из пачки. Холодный снег падал на лицо, на руки, и он отвернулся, чиркнул зажигалкой, укрыл ладонью огонек. Курил, смотрел бездумно на летящие машины, на залепленных снегом прохожих, моргал от попадавших в глаза снежинок. Вернулся в кафе. После уличного гула и холода провалился в застоявшееся тепло.

Сидел, вытянув ноги под столом, слушал урчащую музыку.

Официантка принесла заказ, налила ему чаю. На вкус чай отдавал пылью. Как будто тоже сто лет пролежал в чьем-то столе. В деревянном ящике, в закрытой комнате, за железным шкафом, в обреченном здании, в кривом переулке. Как смерть Кощеева.

Мужской уверенный голос поучал кого-то: «Обратись к риелтору. Мало ли что знакомые».

Официантка убирала со столов грязную посуду. Серые тени лежали у нее под глазами. Взглянула вдруг на него. Или мимо. Не поймешь в этом свете. Николай Иванович подумал, что зима предстоит долгая, как ночная дорога.

Он рассчитался, натянул куртку и вышел из кафе.

Снег кончился. Николай Иванович посмотрел в пасмурное небо и перебежал на ту сторону.

Он вернулся в переулок, прошел мимо заснеженных громадных лип, мимо железных дверей, мимо бетонного забора, мимо теплящихся огоньков в окнах. Остановился у приоткрытых дверей института, прислушался. Осторожно взялся за ручку и потянул на себя.

Вошел в фойе. Постоял тихо, ничего не расслышал, ни звука. Вахтерский стол, старинный знакомец, был на месте, это успокаивало. И Николай Иванович легким шагом направился к лестнице. Увидел распахнутые в свой кабинет двери, осторожно прислушался и вошел.

Железный шкаф прочно стоял на прежнем своем месте, вплотную к стене. В разбитое окно намело снег. Николай Иванович неслышным шагом подошел к шкафу с торца, увидел прежнюю картинку: мирный журнальный пейзаж в туманной дымке, почти исчезающий. Гаснущий, говоря опять же архивным языком.

Растерянно постучал в шкаф костяшками пальцев, и шкаф отозвался железным вздохом. Николай Иванович уперся в железный бок плечом, поднатужился. Шкаф стоял незыблемо. Николай Иванович вспомнил про воду и отправился из кабинета. Туалет был с другой стороны лестницы. Электрический свет падал из распахнутой двери, тонким голосом журчала вода. Ровно, успокоительно. Как ручеек где-нибудь в лесной глухомани. Из кладовки возле умывальника Николай Иванович достал ведро, набрал воды. Худое днище протекало. Николай Иванович приволок ведро к шкафу и окатил пол. Отец когда-то научил его так передвигать мебель, по мокрому, по скользкому.

Он вновь приладился к шкафу, вновь напрягся. Охнул, крякнул и сдвинул на чуток. Посмотрел в образовавшуюся щелку, ничего не разглядел, не расслышал, вновь поднажал, приналег, сдвинул. Из образовавшегося проема вырвался кто-то, как снаряд, налетел на Николая Ивановича, вскрикнул, унесся. Николай Иванович не удержался на мокром, шлепнулся. Вскочил, схватил подвернувшийся под руку железный прут и бросился из кабинета.

Шаги стучали вверх по лестнице. Простучали и смолкли. Николай Иванович подождал, прислушался и не решился идти следом, мало ли кто там вырвался из-за шкафа – Николай Иванович и не разглядел. Он постоял и, легко ступая, вернулся в кабинет. Затворил за собой дверь, повернул ручку замка. Взял половчее прут, приблизился к шкафу, помедлил и тихо вошел в проем. Переступил порог потайной комнаты, нашарил на стене выключатель, надавил на тугой рычажок. Электричество вспыхнуло.

Разбитый приемник, крошево стекла на полу, запах крови, заляпанные, затоптанные игральные карты, смятые пивные банки, опрокинутое деревянное ложе. По хрустящим осколкам Николай Иванович приблизился к нему и увидел свою зажигалку. Подобрал. Качнул дверцей опустошенного шкафчика. Выдвинул ящики письменного стола. Журнала «Дебет-Кредит» не нашел. Вернулся в кабинет, отворил створку разбитого окна, взобрался на подоконник и спрыгнул в белый двор. Обошел здание и через ворота вернулся в переулок. Прохожий испуганно на него взглянул и ускорил шаг.

Смеркалось. На остановке стояла женщина. Николай Иванович приблизился к ней и спросил:

– Давно автобуса не было?

– Не знаю, я пятнадцать минут стою.

Помолчали.

– Мороз вроде обещают, – сказала женщина.

– Да, – согласился Николай Иванович, хотя знать не знал насчет мороза.

Белая заснеженная дорога. Как будто и не Москва, а глухая провинция.

Автобус показался.

– Ну вот, – произнесла женщина.

Автобус подошел, отворил передние двери.

Женщина отступила, пропустила вдруг Николая Ивановича.

– После вас.

Николай Иванович послушно забрался по ступенькам, на ходу доставая проездной, прошел через валидатор в полупустой салон, устроился у замызганного окна.

Женщина поставила на площадку сумку и стала взбираться сама, тяжко охая, цепляясь за поручень. Николай Иванович видел в окно, как приоткрылась дверь института, как выскользнула из нее черная фигурка. Выскользнула и застыла. Мальчишка в черной куртке и заляпанных грязных джинсах, в тяжелых шнурованных ботинках, светловолосый, бледнолицый.

Включились над переулком фонари. Мальчишка помедлил и направился к остановке.

Женщина наконец взобралась.

– Ну слава богу.

Она перевела дух. Подала водителю деньги через оконце. Мальчишка смотрел на нее снизу, с улицы. Водитель отсчитал сдачу и сунул женщине вместе с карточкой. Женщина приложила карточку к валидатору, ухватила сумку и с трудом начала протискиваться. Железные рога механизма повернулись и пропустили ее в салон. Мальчишка решился и поставил ногу на ступеньку.

Он вошел, и водитель закрыл двери. Автобус тронулся. Мальчишка стоял на площадке. Лицо у него было широкое, конопатое, губы сжаты, маленькие глаза смотрели хмуро. Куртка очень уж велика, рукава

подвернуты. И штанины подвернуты. Низенький, коренастый. Явно с чужого плеча одежда. Бог его знает, он ли выскочил из черной щели на Николая Ивановича.

«А ведь скорей всего, – подумал Николай Иванович. – Выскочил, но разглядел вряд ли. Слишком стремительно».

– Проходи в салон, не стой, – спокойно, без нетерпения произнес водитель.

Мальчишка взялся за железный рог механизма и попытался сдвинуть.

– Сломаешь, – миролюбиво предупредил водитель.

Мальчишка посмотрел растерянно на рогатую преграду и вдруг поднырнул под нее и пробрался, протиснулся в салон.

– Эй ты, безбилетник, – мирным своим голосом проговорил водитель в микрофон.

И мальчишка потерянно оглянулся, не понимая, очевидно, откуда раздается такой вдруг близкий голос. С железных автобусных небес.

– Выйдешь на следующей, а то за шкирку выкину, не поленюсь.

Автобус тихо катил по переулку. В этом направлении Николай Иванович все знал наизусть, из автобусного окна наблюдал много лет. Много лет и много зим. И в зелени помнил, и в грязи, и в снегу, и в цвету – и всегда в запустении. Стояли дряхлые пятиэтажки из светло-серого кирпича, тополя возвышались над ними.

Автобус качнулся на колдобине, мальчишка едва удержал равновесие и схватился за спинку сиденья. Присел. Зазвонил телефон, тетка вытащила его из кармана и заговорила сердито:

– Да, Витя. Я еду. Что? А ты сам не мог зайти? Нет? – Голос у нее был сухой, колючий. – Что? Давай, конечно. – И тут же голос ее переменился, стал умильным, пряничным: – Что, моя ласточка? Как ты спал? А что ты на завтрак кушал? Никто там тебя не обижает?

Мальчишка таращился на нее темными на совершенно бледном лице глазами. И пока она доставала трубку, и пока говорила в нее разными голосами, уживавшимися в ней, как и во всех нас уживаются разные голоса.

Еще некоторое время после разговора она улыбалась растроганно, глядя в окно, и все ей там, за окном, наверное, казалось милым. «По тундре, по железной дороге», – запел вдруг громко под гитарный перебор мужской хрипатый голос. Тоже чей-то, видимо, телефон. Пел и пел голос одну только строчку. Пассажиры оглядывались растерянно. Тетка даже приподнялась, завертела головой. Раздраженно, без улыбки обратилась прямо к мальчишке:

– У тебя в кармане надрывается. Оглох?

Мальчишка растерялся от направленных на него взглядов. Нашарил в кармане телефон, но пока доставал, телефон смолк.

Дорога расширилась, автобус пересек трамвайные пути, переехал по мосту пасмурную речку. Обычно после моста он прибавлял скорость, но тут пошел даже тише, еле-еле – мимо десятка разбитых машин.

Их оттащили уже на обочину, снег их засыпал. Николай Иванович смотрел на железные скелеты в белом саване. Да и все смотрели. Провожали глазами.

– Вот так, вот так, ехали себе, ни сном ни духом, – проговорил кто-то.

Печальное зрелище захватило Николая Ивановича, очнулся он от хрипатого голоса, вновь пропевшего: «По тундре…» Посмотрел тут же на мальчишку, но не увидел, – его уже не было, видно, выскочил на остановке, которую Николай Иванович прозевал.

Николай Иванович приподнялся. Синим окошком светился на сиденье смартфон. Светился и пел: «По тундре…» Николай Иванович мгновенно вскочил и взял смартфон, тут же смолкший. Женщина смотрела неодобрительно. Николай Иванович затолкал мальчишкин смартфон в карман. Вышел на следующей.

Добрался пешком до пропущенной остановки. Как будто надеялся, что мальчишка стоит там и ждет. Выкурил сигарету, замерз, дождался автобуса и поехал домой. Смартфон в кармане молчал.

Между тем мальчишка брел широкой улицей. Держался подальше от дороги. Иногда останавливался и смотрел зачарованно на машины, на прохожих, на дома, на светящуюся рекламу. Шел дальше. Задержался у киоска. Рассматривал через стекло книги. «Сентиментальное убийство», «Преступление и наказание», «Астрологический календарь», «Как быть счастливым». Рассматривал игрушечные машинки. Пожарная, полицейская, скорая, гоночная, «БМВ». Рассматривал тетку-киоскершу, она пересчитывала мелочь.

Киоскерша подняла глаза, уставилась на мальчишку. И он отступил.

Шел по улице, оглядываясь на прохожих. Остановился у витрины «Макдоналдса». За стеклом сидели девчонки, глотали из больших стаканов. Болтали. Что-то смотрели в светящемся стеклянном прямоугольнике. Движущиеся картинки. Одна из девчонок заметила мальчишку, помахала розовой ладошкой. Но он снова отступил.

Вошел в «Макдоналдс» вслед за ребятами, которые одеты были примерно так же, как он: в куртках и джинсах, в ботинках на шнуровке.

Ребята заняли очередь к раздаче, к прилавку, за которым суетились люди и выкрикивали вдруг: «Свободная касса!»

Очередь продвигалась.

– Гамбургер и колу! – рявкнули сбоку.

Мальчишка вздрогнул и очутился прямо перед прилавком, лицом к лицу с подавальщицей.

– Что будете заказывать?

– Гамбургер, – произнес он решительно, но невнятно, споткнувшись на «р».

– Что? – переспросила женщина.

– Гамбургер, – вновь споткнулся на «р». – И колу.

Она отбежала, схватила из лотка что-то, бросила на поднос. Он следил завороженно. В кулаке стискивал две сотенные бумажки.

Ухватил поднос, отступил от прилавка. Над головой рокотала музыка. Он прошел через толпу к окну. Девчонок уже не было, женщина сидела за их столом. Он устроился за соседний, только что освободившийся. Расстегнул куртку, снял и повесил на спинку стула. Вытянул из-за спины, из-под туго стянутого на джинсах ремня журнал с надписью на обложке «Дебет-Кредит», положил на сиденье, подоткнул под бедро. Подражая другим едокам, развернул бумажку, взял булку бледными, в свежих царапинах руками. Сожрал мгновенно, запил коричневой шипучкой, отодвинул поднос, стол тщательно протер салфеткой, аккуратно положил журнал, развернул, перелистнул несколько страниц, очевидно уже изученных, и погрузился в чтение.

Запись из журнала «Дебет-Кредит»
1926, июня 13

В прошлую среду с утра Анна Васильевна ушла на рынок, я прождал ее до поздних сумерек и не дождался. Я побежал к рынку, он был, конечно, закрыт, я нашел лаз и пробрался. Пустынно, тихо, спросить некого, крысы шныряют. Храм рядом с рынком заперт. Отчего-то я надеялся, что открыт и что там мне скажут. Кто? Почему? Я обошел рынок, в одном из подвальных окон увидел свет, кошку и старуху, постучал в стекло. Старуха меня не пустила, но вышла. Мы разговаривали во дворе, я представился доктором, она сказала, что доктора уморили ее дочь, но смотрела на меня без злобы. Без кротости и без злобы.

– Доктора уморили, это на роду ей было написано.

Русский фатализм.

На рынок она сегодня ходила, но никаких происшествий не помнит. Поймали воришку, это тоже происшествие. Но не то, что может пролить свет на мой вопрос. Я зашел в отделение милиции, заявление у меня, разумеется, не взяли, но все же позвонили в ближайшую больницу и дозвонились.

– Да, – отвечали там, – привозили женщину без документов.

До больницы добрался в темноте, стучал в запертые двери, сторожиха открыла не скоро. На верхнем этаже распахнули окно и молча смотрели на меня, пока стучал. Я сказал, что от Павла Андреевича, должен передать указания дежурной сестре. Павел Андреевич – главврач, мы были едва знакомы, но ничего лучшего на ум не пришло.

Сторожиха впустила. Я спросил, где лежит привезенная с улицы, сторожиха молчала. Заложила засовом дверь, я ждал, вдруг скажет. Молчала. Поплелась за мной по коридору. Стояла за спиной, пока я разговаривал с сестрой.

– Женщину привезли около полудня, состояние тяжелое.

Сестра не пускала меня среди ночи, я заявил, что Павел Андреевич разрешил. Она спросила, когда я с ним разговаривал.

– Час назад.

Она ответила мне едва слышно, что Павел Андреевич подъезжает сейчас к Ялте. На это мне возразить было нечего. Она сказала:

– Хорошо, только тихо.

Провела меня в палату.

Анна Васильевна лежала у окна, она была в забытьи. Я остался возле нее. Ее пырнули ножом на рынке – тот самый воришка, которого она буквально схватила за руку и с ножом в животе не отпустила. Жизненно важных органов нож не задел, но начался сепсис. На другой день стало очевидно, что помочь нельзя, она умирала. Была в сознании, попросила меня съездить в деревню, отдать ее отчиму пожитки, им пригодится. Я сказал, что не поеду, что сохранил ее кровь, что воскрешу ее, что мы увидимся скоро, обнимемся и поплачем. Она отказалась от воскресения. Передаю ее слова, как запомнил: «Я умру. От смерти ты меня не спасешь. Так что ж. И какое дело мне до той, которая не умирала. Она не я. Нет. И ты прекрати это. Помнишь, как с Петром вышло? Прекрати». Я дал слово.

Ее не стало. Я один теперь.

Мальчишка закрыл журнал. Он сидел за столом, опустив голову, все читал и перечитывал слова на картонной обложке: «Дебет-Кредит».

– Здесь свободно? – спросили.

Он посмотрел недоуменно на мужика с подносом. Мужик ответа не ждал, садился напротив.

Мальчишка следил за тем, как он ест, как вынимает смартфон и отправляет сообщение. Как вытирает салфеткой рот.

Мужик доел и ушел. Женщина появилась. Забрала подносы с бумажками. Протерла стол. Мальчишка поторопился выхватить журнал из-под тряпки. Затолкал сзади за ремень, надел куртку и вышел из ресторана.

Огляделся.

Люди спускались под землю и выходили из-под земли. Он приблизился к лазу и заглянул. Бабка переступала по каменным ступеням, жалась к стене, хваталась за поручень, все ее обгоняли. Мальчишку толкнули, он посторонился и, взявшись за круглый поручень, начал спускаться. Ступени привели в промозглый тоннель. Горел белый свет в стеклянных плошках, люди с отрешенными лицами бежали в одну сторону и в другую. За витринами в боковой стене торговали всякой всячиной – чашками, плюшками, шапками, часами, игрушками, женским бельем, чем-то совершенно невообразимым. Мальчишка останавливался, замирал, подступал ближе. Видел вдруг себя в стекле.

Тоннель оказался долгим. Мальчишка шел в толпе и растерянно озирался. Люди разговаривали на ходу сами с собой, в полный голос, никто на них не обращал внимания. Сидела нищенка прямо на каменном полу, редко кто бросал ей мелочь. Тоннель расширился, показалось в стене шесть стеклянных дверей, за ними сиял свет, двери открывались и закрывались, пропускали и выпускали людей. Мальчишка

толкнул тяжеленную дверь с надписью «Вход», прошел и очутился в подземном фойе.

Люди прикладывали картонки к тумбам, вспыхивали в тумбах зеленые кружки, и люди спешили в проходы. Парень думал прорваться так, но из тумбы выскочили дверцы и не пустили. Мальчишка потолкался по фойе, поглазел и против движения выбрался назад в подземелье. Вместе с толпой добрался до лаза и поднялся на узкую черную улицу.

Чавкала под ногами грязная жижа, мальчишка брел устало, летел в лицо мокрый снег, безжизненный неподвижный свет фонарей едва теплился, вдруг яркие освещенные стекла показались, и мальчишка увидал за ними книжные стеллажи; люди в верхней уличной одежде толкались между стеллажами, брали книги без спросу. Мальчишка отыскал дверь. Вошел.

Он топтался между рядами, вглядываясь в названия на корешках. Некоторые книги лежали стопками на столах, и он взял одну, полистал. Цветные яркие фотографии. Солнечные морские виды, довольные лица. Указатели под потолком: психология, путешествия, кулинария, философия. История России. Здесь он остановился. Вынул из тесного ряда тяжелый том по истории XX века, забился в глухой закуток за стеллажами, опустился на пол и принялся за чтение. Том был иллюстрированный, мальчишка вглядывался в представленные на страницах лица. Через пару часов он устало отложил книгу, поднялся, принялся ходить вдоль стеллажей, заложив за спину руки, нагнув голову, ни на что и ни на кого уже не обращая внимания. Голос сверху объявил, что магазин закрывается, и мальчишка нехотя поплелся к выходу.

После долгих блужданий по черным слякотным улицам, перебежек через громадные, как река Волга, дороги – благо машины пролетали в этот час редко, хотя и на неописуемой скорости – он набрел на здание большого вокзала и беспрепятственно вошел в открытые настежь ворота.

В зале ожидания было тепло, птицы летали под потолком. Мальчишка увидел свободное место, пробрался по ряду, стараясь не тревожить спящих, опустился устало на жесткое сиденье, вытянул измученные ноги. Тетка рядом с ним ела булку. Встретила его голодный взгляд.

– Хватай, – отломила половину.

Он принял подаяние.

– Из дому сбежал?

Он помедлил и согласился:

– Да.

– Пропадешь.

Он молчал устало.

– У соседки моей сын ушел, искали, да не нашли, она уже не чаяла, а он вернулся через пять лет, сидит теперь дома, никуда не выходит, мать его кормит, а когда помрет, что будет? Твой дом где?

Мальчишка не отвечал.

– Не хочешь говорить, не говори. Бывал ты в Казани?

– Нет.

– У нас хорошо. Центр красивый. Я-то никак не в центре живу. Зато тихо у нас. На работу вот долго ехать.

Он смотрел на нее ожившими глазами.

– На работу?

– Что ж мне на пенсии сидеть? Я пока в силах.

– А я вот не в силах! – сердито крикнула старуха, которая сидела напротив, прислушивалась к разговору, наклонилась даже, чтобы внятно слышать, и вот вступила. – Была сила, да вся вышла, пенсию получаю семь тыщ с половиною, не живу, а существую!

И они заговорили наперебой о пенсиях, тетка и старуха, и рядом со старухой дремавший мужичок тоже пристал к разговору. Рассуждали о дороговизне, о счетчиках на воду, о ценах, о сыре и колбасе, всё о житейском, обыкновенном. Мальчишка слушал жадно, боялся упустить хоть слово. Когда же разговор угас, вдруг спросил тетку:

– А что вы думаете о революции?

Тетка растерялась, а вот мужичок загорелся, заговорил, замахал руками.

Он сказал, что революция была правильно, что извратили ее потом. Но более сказать ничего не успел, так как объявил посадку верхний громовой голос и все они, и мужичок, и тетка, и старуха, заторопились, похватали свои сумки, побежали на платформу. Мужичок на прощание пожал мальчишке руку, а тетка сунула ему банан.

Они ушли, мальчишка сидел и не знал, что с бананом делать. Сдавил крепкими, редко поставленными зубами, кожура треснула, и мальчишка сообразил, что надо ее снять. Полицейский наблюдал за ним. Мальчишка съел банан, огляделся в поисках мусорки и заметил наблюдателя. Поднялся, пробрался к мусорке, выкинул кожуру и не торопясь направился к выходу. Полицейский наблюдал за ним, но с места не сдвинулся.

Мальчишка оказался на улице. По мосту над вокзальной площадью шел поезд. Мальчишка понаблюдал за ним, поглазел на освещенную прожекторами остроконечную башню. Тетка стояла рядом с ним и щелкала зажигалкой. Он спросил, указав на башню:

– Извините. Вы не знаете, что там?

– Гостиница, – охотно ответила тетка, добыв наконец огонь. – Можешь взять номер. – Она закурила. – А ты откуда такой вежливый?

– Издалека. Мне нужен двадцать пятый автобус.

– Ничем не могу помочь. – Тетка посмотрела на серое, уставшее лицо мальчишки и вдруг сообразила: – Хотя… погоди. Щас.

Она достала смартфон, переспросила номер автобуса. Мальчишка зачарованно наблюдал, как она тыкает в стекло пальцем, поглаживает, и стекло отзывается на ласку, освещается, проявляется за стеклом картинка.

– Ну вот, вот он твой двадцать пятый, весь его маршрут на карте, гляди.

Мальчишка глядел, сощурившись. Спросил:

– А мы где?

Тетка погладила стекло, картинка ужалась, уменьшилась; синей жилкой осветился на ней маршрут двадцать пятого.

– А мы вот здесь с тобой стоим, – ткнула тетка в стекло. – Так что вполне можешь пешком дойти вот до этой остановки, не так уж и далеко, на Садовом, как раз до гостиницы и прямо к Садовому выйдешь, потом направо в переулок.

– Мне нужна остановка, которая называется «Институт». На ней так написано было, на табличке.

– Ну вот он твой институт. Видишь?

Тонкая шея мальчишки торчала из широкого ворота куртки. И тетка пожалела его:

– Давай я тебе на бумажку перерисую.

– Спасибо, я запомнил.

– Точно?

– Да.

– Феноменальная у тебя память, прям как у разведчика.

– Спасибо. Всего доброго.

Он решительно направился к мосту.

– Эй! – окликнула она. – Автобус не ходит сейчас. До утра ждать придется.

– Ничего, я ногами дойду. Спасибо.

Она смотрела ему вслед. Чем-то он ее зацепил. Но тут зазвонил смартфон, и она завопила в трубку: «Ты что, урод, со мной делаешь, ты где шлялся?!» – отвлеклась и позабыла о мальчишке.

Часть III. ПОЧЕРК

Николай Иванович сидел в это время у себя на кухне и разглядывал подобранный в двадцать пятом автобусе смартфон. Аппарат был старенький, повидавший виды, исцарапанный. Николай Иванович снял блокировку, экран осветился. Николай Иванович подумал и нажал на значок f. Просмотрел открывшуюся ленту. Фотография полуголой девчонки; кадр из какого-то фильма с кучей комментариев. И – сообщение некоего Димы-Димона: «Ни х** себе, парни, там институт криминалистики был, ловите *<дана ссылка на сайт института криминалистики>*». Николай Иванович немедленно открыл ссылку, попал на сайт родного института и вернулся к сообщению. Перечитал его и все к нему комментарии.

Дима-Димон. *Ни х** себе, парни, там институт криминалистики был, ловите <дана ссылка на сайт института криминалистики>*

Крот Иваныч. *Опыты проводили, сто пудово.*

Лёха Николаев. *Пацаны, вы под кайфом, это всё.*

Крот Иваныч. *Ты там не был.*

Лёха Николаев. *Я тебя видел под кайфом.*

Крот Иваныч. *Ты там не был, усохни.*

Лёха Николаев. *Да я туда нарочно сходил, ну комната, ну стол, ну загадили вы там всё, я посидел, покурил, никого не увидел.*

Крот Иваныч. *Ты козёл Лёха, кто там был тот ушел. Всё, его там нет. Можешь еще пойти – посидеть.*

Лизавета. *Мальчики, вы можете нормально объяснить, что вы там видели?*

Лёха Николаев. *Нет, Катя, они не могут.*

Крот Иваныч. *Заткнись Лёха серьезно.*

Лёха Николаев. *Я тебе объясню, Катя, они вломились с институт, в бывший институт, нашли там уютную комнату, нажрались, им стало хорошо и приятно, и они сели играть в покер на раздевание, Витюхе не везло, он остался голым, увидел себя в зеркале и забился в падучей, потому что решил, что видит пришельца, пацаны заистерили и свалили. Витюха тоже свалил. Голым. Котя дал ему свою куртку.*

Крот Иваныч. *Там не было зеркала.*

Лёха Николаев. *Ну что с тебя взять, Крот? Оно там висит, над умывальником.*

Дима-Димон. *Слушай, умник, а как ты туда вошел?*

Лёха Николаев. *Через дверь.*

Дима-Димон. *Да неужели?*

Лёха Николаев. *А в чем подвох?*

Дима-Димон. *В шкафе.*

Лёха Николаев. *Не томи душу.*

Дима-Димон. *Мы шкаф задвинули. Дошло, кудесник? Мы железным шкафом эту чертову дверь замуровали. Вместе с этим.*

Лёха Николаев. *Докладываю: шкаф сдвинут, проход свободен, чудища в комнате нет.*

Крот Иваныч. *Оно там было Лёха. Я видел. Не в зеркале.*

Лёха Николаев. *Крот, давай спокойно рассуждать. Ты был под кайфом?*

Крот Иваныч. *Нет Лёха клянусь. Пива глотнул и всё. Нормальный я был.*

Лизавета. *Мальчики, куда же он делся?*

Лёха Николаев. *Гулять пошел.*

Крот Иваныч. *Да иди ты сам гулять нах.*

Лизавета. *Мальчики, не ругайтесь.*

Лёха Николаев. *Хорошо. Давайте, разберемся. Как взрослые люди, без воплей и соплей. Вот вы вошли и что увидели?*

Крот Иваныч. *Стол.*

Дима-Димон. *Стол, умывальник, зеркало, шкаф, загородка на ножках, дальше лежак и приемник.*

Лёха Николаев. *И что вы стали делать?*

Крот Иваныч. *В карты сели играть. На раздевание.*

Лёха Николаев. *А шкаф открывали?*
Дима-Димон. *Шкаф открывали. Там кровь в пробирках. Приемник включили, ничего. Я лично открыл крышку, там такие пазы, я сунул одну пробирку в паз, вошла как родная. Остальные все этот урод Гриша раздолбал. На этом всё – забыли и сели играть.*
Лёха Николаев. *Я думаю, ты запустил какой-то процесс.*
Дима-Димон. *Какой?*
Лёха Николаев. *Без понятия.*
Лизавета. *Лёха, какой ты умный.*

Николай Иванович отключил смартфон. Налил себе чаю.

Он подумал, что, очевидно, пацаны запустили процесс воскрешения того, чью кровь в стеклянной пробирке засунули в паз «приемника». И ручку повернули на то деление, которое указало возраст, в котором и предстояло человеку явиться вновь на этот свет. И, пока они играли, тот явился, возник вдруг на деревянном ложе. Они со страху и не разглядели, что это всего лишь мальчишка, голый и беззащитный. Ошалели, выбежали, на шкаф навалились, задвинули поскорее дверь. Чтоб чудище не вырвалось вслед за ними. И одежку там позабыли, ему хоть нашлось во что одеться. А потом пришел я, отодвинул шкаф и выпустил его. Как он смартфона-то напугался, когда тот запел в кармане…

И смартфон, словно услышал мысли Николая Ивановича, вдруг действительно запел свою песню: «По тундре…»

Николай Иванович помедлил, взял аппарат и ответил на звонок:

– Я вас слушаю… В автобусе нашел… Не могу знать, сударыня, почему он там оказался. Спросите своего сына… Разумеется, верну… Да, завтра мне удобно… Вечером… Вполне… Договорились… О нет, не нужно… Не за что.

Он отключил смартфон. Допил чай, отправился в ванную. Умывался, думал о том, что следует сменить кран, что почерк в журнале «Дебет-Кредит» уверенный, а изложение ясное. Николай Иванович умывался, а почерк все всплывал в его сознании. Жесткие, удлиненные линии букв. Готический – так про себя прозвал Митин почерк Николай Иванович. Он вспоминал эту карандашную, точно из тумана растущую, готику и вдруг замер с зажмуренными глазами, с намыленным лицом. Замер от понимания того, что видел и прежде этот почерк. Но где, когда? Глаза защипало, и Николай Иванович поспешил ополоснуть лицо.

В институте криминалистики Николай Иванович занимался почерковедческой экспертизой. Вообще экспертизой письменных документов. Написанных от руки или набранных на компьютере. То есть анализировал не только почерк, но и особенности стилистики. Особенности письменного высказывания. К изучению и разбору почерка пристрастился он в шестом классе. Отец тогда обиделся за что-то на мать и уехал на Север. Мальчиком Николай Иванович отца обожал,

скучал по нему страшно; отец писал ему регулярно, раз в неделю, как правило, приходило от него длинное письмо в пять-шесть страниц, убористо исписанных, почерк у отца был чудовищный, но Коля научился разбирать – так ему хотелось прочесть. Мать жила своей жизнью, на Колю внимания обращала мало, тетка за ним смотрела, возила на выходные к себе на дачу, там с ней ему было хорошо.

Николай Иванович вернулся на кухню, опустился растерянно на табурет, допил остывший чай. Поставил кружку на стол и вспомнил, где прежде видел готический Митин почерк. На телевизионном экране. Совершенно точно. И телевизор смотрела жена; они тогда жили вместе. Она сидела в комнате перед телевизором, он заходил несколько раз, видел краем глаза экран, но внимание обратил лишь на старую почтовую карточку во весь экран, что-то на ней было написано, буквально несколько строк, этим именно почерком из «Дебета-Кредита». И голос за кадром произнес: «И он мне ответил».

Это все, что Николай Иванович тогда уловил. И все, что всплыло сейчас в его памяти.

«И он мне ответил».

Кто ответил, кому, что именно?

Что это был за фильм?

Николай Иванович взял уже телефон, чтобы позвонить бывшей жене, взял, но не позвонил, не мог решиться. Уж очень у них все разговоры выходили натянутые, холодные, на грани истерики, только душу мотали. Ради дочки только и созванивались, и встречались. Любая его интонация ее раздражала, любое слово было не к месту, некстати. Да и сам он раздражался, и даже не верилось, что когда-то они были друг другу любезны и жили в ладу, а отчего случился разлад, непонятно. Он поднялся, походил по кухне, потрогал еще теплый бок чайника и набрал номер. Так ему хотелось узнать, что же там было в фильме. И мгновенно он сообразил, что сглупил, слишком поздно, она спит. Но почти тут же она откликнулась бодрым, ясным голосом:

– Коля?

И голос ее, обращенный к нему, звучал тепло, счастливо.

Николай Иванович оторопел и поспешил сказать, что это он звонит, а не какой-то другой Коля, что дело важное, хотя и может показаться пустяком.

– Да, Коля, да я узнала тебя, конечно, что за дело, ты здоров?

– Я? Да. Да.

– Слава богу. А то, знаешь, мне вдруг приснилось, что ты болен, лежишь в комнате с красными шторами.

Не от его звонка она была счастлива, конечно, а по какой-то неведомой ему причине. Точно светился голос. Влюбилась, что ли, в кого?

Участливо переспрашивала про фильм. Так ей хотелось помочь, так хотелось, чтобы у него все наладилось, что разлажено.

– Коленька, я не помню, милый, ты расскажи мне еще раз.

– Все, что могу сказать, – открытка на экране, прямо во весь экран, прямо в лицо зрителю открыткой тычут, старая такая, знаешь, а почерк вытянутый, каждая буковка, как башня готическая. И голос за кадром, очень немолодой, говорит: «И он мне ответил». Понимаешь, я буквально сегодня опять увидел этот почерк.

– Не помню, – с таким сожалением сказала.

Николай Иванович отключил трубку и подумал, что с ним она так счастлива никогда не была, и ему стало грустно. Он подогрел чайник. Бросил в кружку пакетик. Выпил. Встал у окна, лбом коснулся холодного стекла. Телефон вдруг затрезвонил, и он схватил трубку.

Она рассмеялась счастливо.

– Представляешь, уже засыпала и вспомнила. Он так и назывался, этот твой фильм: «И он мне ответил».

– Про что фильм?

– Какое-то уголовное дело. Ты знаешь, я так сейчас отошла ото всего этого. Извини, что так мало могу помочь.

– Нет, что ты, это уже кое-что, хоть что-то, а то я, ты вообще прости, что так поздно, я не подумал.

– Ничего страшного, не переживай.

– Всего тебе хорошего.

– И тебе. Коля?

– Да?

– Как ты?

– Ничего. Нормально.

– Есть у тебя кто? Ты извини, что я так.

– Да нет, всё нормально. Нет.

– А вот Галя у тебя на работе. Ты ей всегда нравился.

– Да я как-то… Меня все устраивает, как сейчас.

– Не болей.

– Я не болею. Всё нормально.

– Ты в Интернете посмотри, на Ютубе. Прямо по названию смотри: «И он мне ответил».

– Да. Так и сделаю.

Они распрощались, она еще раз пожелала ему здоровья, сказала, что уезжает из Москвы на несколько дней, про Настю поговорили, что и у нее всё хорошо, можно не волноваться.

Николай Иванович положил трубку, посидел в тишине и вспомнил отчего-то теткину дачу, тень яблони на стене сарая. Картошку они сажали, ходили в поле, и тетка говорила: «Посмотри, Коля, на небо. Какое большое». И он смотрел.

Николай Иванович ушел из кухни, включил компьютер, открыл Интернет.

Фильм, который Николай Иванович нашел и посмотрел на Ютубе

Документальный фильм
Ивана Кормухина

«И он мне ответил», история братьев
1974 год
Фильм снят на базе Учебной студии

Старик сел за руль, завел мотор, дал гудок, дворовая собачонка лениво поднялась, потянулась и уступила дорогу. Машина проехала по двору мимо сараев, мимо катящего на велосипеде мальчишки, мимо тетки, накидывающей на веревку простыню, оператор устроился, видимо, на заднем сиденье, пассажирское место рядом с водителем было свободно, так что оператор снимал через спинку сиденья дорогу (чисто промытое стекло), поворачивал камеру на водителя (сутулая худая спина, коротко стриженный седой затылок), снимал через опущенное боковое стекло (прохожие идут узким тротуаром, дорога взбирается вверх, опускается, открывается река, железнодорожный мост вдалеке, в солнечном тумане, и по мосту идет поезд).

Машина выбралась из города, ехала полями и перелесками, иногда останавливалась, старик выходил, оператор тоже выходил и снимал, как старик открывает капот машины и возится с мотором, как идет к пруду (черная вода, яркая зеленая ряска, утка плывет, старик раздевается и вступает в воду, тело белое, тощее, кисти рук и шея темные от солнца).

Ночью старик сидел у костра, курил. Развернул бумагу, съел бутерброд с колбасой. Из котелка над костром зачерпнул кружкой дымящуюся воду.

Зрительный ряд в этом фильме не совпадал со звуковым. Старик вел машину, спал на переднем сиденье с запрокинутой на спинку головой (комар опустился ему на шею, посидел, насытился кровью и взлетел, старик не шевельнулся). Ложился в траву и обирал красную ягоду с куста. Брал у старухи в деревне молоко в полулитровой банке и тут же пил его. Ехал через большой шумный город. Долго стоял перед шлагбаумом (грузовой состав проходил, бесконечная череда вагонов; иссохшие старческие руки лежали на руле). Выезжал за железнодорожный переезд в поле (белая пыльная дорога, поворот, роща, могильные кресты и звездочки, остановка). Выходил, шел узкой тропкой из новой части кладбища в старую, в глушь, в тень, под разросшиеся громадные деревья (каменные почернелые надгробья, осевшие в землю, серая плита, у которой старик останавливается). Выпалывал сорняки, нес воду от колонки в жестяном ведре, мыл плиту, оттирал щеткой, открывались буквы на плите: *Дмитрий...*

В этот момент Николай Иванович остановил фильм, наклонился к экрану поближе, всмотрелся в кадр: «*Дмитрий Андреевич Пантелеев (1890–1970)*», – написано было.

Дмитрий, Дима, Митя. «Так ведь это Митя лежит под этим камнем, – взволнованно догадался вдруг Николай Иванович. – А старик этот, который приехал к нему на могилу, – его брат. Петр приехал

к нему на могилу. Тот Петр, которого Митя воскресил в 1916 году. Петр был на экране».

Петр на экране поливал куст шиповника возле могилы, сидел на низенькой лавке, курил, сумерки сгущались, мерцал красный огонек. И все время путешествия (полчаса экранного времени) его же голос за кадром рассказывал историю давно минувших дней.

Старческий несильный голос Петра, шуршание бумажных листов:

«Все быльем поросло, как люди говорят. Вы вчера уехали, а я растерялся, думаю: ну что я могу рассказать? Машину мóю и думаю: я все забыл. Лег спать, засыпаю, и сама собой тогдашняя наша с Машей комната в Большом Армянском является – вроде как в полусне. Во всех подробностях увидел: и люстру от прежней жизни, и кроватку детскую, которую сам, своими руками сделал; я тогда много учился руками работать, простые вещи, но нужные, вроде табуреток. А мог и шкаф соорудить. Мне нравилось.

И я вчера решил записать, что вспомнилось, хоть будет зацепка, когда вы приедете со своим магнитофоном. Встал, бумагу достал. Поначалу не знал, как писать, какими словами. Начал потихоньку и расписался, память моя на острие шариковой ручки оказалась. Лишнее нашему с вами разговору я читать не буду. Еще должен заметить: привожу я по памяти разговоры, хотя поручиться за их дословную точность не могу. Но – как вспомнилось.

Начинать? Можно? Ну, с богом. Сначала расскажу про задержание.

Они пришли ночью 5 июня 1939-го. Маша открыла. Очень были вежливые, на «вы»: «разрешите», «позвольте», «простите». Очень церемонно проводили обыск. И аккуратно: на пол не швыряли, всё тихо, спокойно. Мы Котю даже не будили, так он и спал, а Маша рядом с его кроваткой сидела на табурете. Но в кроватке они тоже пошарили, попросили поднять ребенка, и Маша его взяла на руки, он все спал, даже не ворохнулся, он у нас очень спокойный был, не капризный.

«Сладкий, наверное, сон снится», – кто-то из них сказал. Вроде как умилился.

Часа через четыре они попросили меня собраться. Везли в темной кабине, ехали быстро, остановились только уже в самом конце пути, наверное, перед воротами. Постояли, поехали, вновь остановились. Дверцы открыли, сказали: «На выход». Я думаю, это какой-то монастырь был, то есть и двор определенно был монастырский, и строения. Меня провели через низкую дверь в беленой стене. Долго вели коридором, каменные стены, каменный пол, окошек нет, лампы в потолке, сводчатый потолок. Дверь отворили, велели пройти.

Человек моих, наверное, лет сидел за столом, что-то писал под лампой. Четыре утра примерно, а он на службе, не позавидуешь. За крохотным окном темные какие-то деревья. Он за столом пишет, а я у стенки сижу, в отдалении. Чемоданчик мой собранный еще в машине отобрали. Тихо в кабинете, глухо, только перо по бумаге шуршит.

Было такое ощущение, какое бывает в поезде, который что-то уже очень долго стоит на перегоне. Это раздражает, пока не поймешь, что не важно, стоит он или едет, что на конечную твою станцию все равно придет вовремя. Считай, уже пришел.

Человек за столом отложил перо, погасил лампу, встал, прошелся по кабинету, размялся, с пятки на носок качнулся. Затем взял стул, поставил напротив меня и сел. На нем были круглые очки, он их снял, сложил и спрятал во внутренний карман френча, красный след от оправы остался на переносице. Он достал портсигар, открыл и протянул мне. Я сказал, что не курю.

– А я все надеюсь бросить, – сказал он, решительно защелкнул портсигар, спрятал. Мирно попросил: – Расскажите о себе.

Я не отвечал. Он подбодрил:

– Просто биографию расскажите: где родились, когда, кто ваши родители, где учились.

Я сказал, что родился в 1896 году в Москве, что брат есть старший, ученый-медик, но мы уже давно с ним не виделись. Мать умерла моими родами, мы жили с отцом, он был адвокат, довольно известный в то время, я бы даже сказал, что у него громкое имя было. Либерал. Чуть ли не революционер. С нами был добр, интересовался нашими мальчишескими делами. Библиотека была в доме громадная, я много счастливых часов провел в кресле с книгой.

Ну и так далее я рассказывал. Подробно, потому что он просил подробностей, детали его интересовали, маршруты наших прогулок детских, мой поход в цирк, как я тонул в пруду. Вытягивал из меня подробности. Хотя «вытягивал» не самое подходящее слово, я сам рассказывал, без понуждения. Он слушал жадно. Не служебный интерес, настоящий. Я догадывался, в чем тут дело, нельзя же было в самом деле не догадаться. И я не спешил. Знал, к чему он ведет, и не спешил. Ловушка была в войне четырнадцатого года, и я медлил, не подступал туда, тянул, рассказывал о школьной жизни, о том, почему все-таки бросил институт, о пожаре, на котором мы познакомились с будущей моей женой. Я не спешил, а он не торопил. Я добрался в своем повествовании до Рождества четырнадцатого года, до последнего нашего семейного праздника, до вечернего катка. Далее мне уже ничего говорить не хотелось, и я замолчал.

Он подождал немного и поднялся, прошелся до стола и обратно, вновь до стола и вновь обратно, ходил так неспешным шагом. И так, на ходу, стал мне зачем-то рассказывать о себе. Что зовут его Михаил, что он тоже москвич, отец его служил на железной дороге инженером, жили в достатке, мать любила музыку и сыну привила любовь. Сказал, что баловала его без меры. Отец занимался с ним математикой – как будто в игру играл, с тех пор математика – увлекательная игра. После школы университет, естественные науки. Рождество четырнадцатого он тоже запомнил, он встречал его в Париже, у дяди. Сказал, что пошел на войну добровольцем. Был большим патриотом.

Он, то есть Михаил – теперь я знал его имя, – прекратил свое хождение, обогнул стол, вынул из ящика карточку и принес мне. Отдал в руки. Фотографическая карточка. Молодые мужчины в военной форме.

– Второй ряд, третий справа. Это я. Можно узнать?

– Да. В общем, да.

– Тот же второй ряд, четвертый справа, руку положил мне на плечо. Это вы.

Я молчал. Я ведь знал, что это не я, что меня в это время на свете не было.

Михаил продолжал:

– И тоже узнать можно. Во всяком случае, я узнал мгновенно. Как только вас увидел. Не здесь, раньше. В театре. В антракте. Две недели назад ровно. Я думал, что вас убили в ноябре шестнадцатого; меня тогда подобрали и отвезли в лазарет, а вас – в общую могилу. Хотел я к вам подойти в театре, но вот что меня остановило… – Он указал на фото. – Ваша рука на моем плече. Обратите внимание. Нет среднего пальца. Осколком срезало в пятнадцатом. Вас хотели отправить в тыл, но вы отказались. Отчаянный вы были человек. Я вам жизнью обязан. И даже больше, чем жизнью. Побратались мы с вами на той войне. – Михаил забрал у меня фотографию и унес в ящик, продолжил: – Сейчас ваши пальцы все целы, вот я не подошел в театре. Вдруг, думаю, был у моего военного друга брат-близнец или двойник, бывают же люди так похожи, всякое бывает на свете. Наведу, думаю, справки, прежде чем налетать на человека. Навел. И все говорят, что вы – он и никто иной. Тот самый. Вернулся с войны живой и невредимый в шестнадцатом достопамятном году. Писали родным о вашей гибели, но, видать, ошиблись.

Михаил присел на столешницу. Смотрел на меня, ждал, что я скажу в ответ, не торопил. И я решил сказать правду, другого не оставалось.

– Я на той войне с вами не был. Я тот самый Петр, но до встречи с вами. До войны. 26 сентября 1914 года на московской улице среди бела дня я потерял сознание и очнулся 23 декабря 1916 года на жестком ложе в кабинете брата. Жена сидела возле меня. Я был накрыт простыней. Я был наг под простыней. Я знать не знал, что прошло два года. Мой брат воскресил меня. Им пришло письмо о гибели Петра на войне, о той самой общей могиле, и Митя решился меня воскресить. Вот только… – Я замолчал. Он смотрел на меня, не торопил. И я продолжил: – Беда в том, а могло быть радостью, что Петр не погиб тогда. Он выбрался из общей могилы. Вернулся в Москву в январе девятнадцатого. И тогда же его застрелили. Ночью, в подворотне. Я с ним не виделся… Так что вашего друга нет на свете.

Михаил помолчал. И спросил:

– А где же сейчас ваш ученый брат Митя?

– Не знаю. Поверьте. Мы с ним виделись мало последнее время. Он меня невзлюбил после гибели Петра. С шестнадцатого по

девятнадцатый год любил, я был ему воскрешенным братом, и он меня берег, прошлое любил со мной вспоминать, детские годы, а после девятнадцатого – как отрезало, ненавистен я ему стал. И я, и Маша моя, оба мы стали ему нелюбы. Он жил одиноко, только Анна Васильевна, наша кухарка, с ним была. Ее грабитель зарезал на рынке в двадцать шестом году. После ее смерти Митя совсем стал затворником. В тридцать четвертом году он исчез из города, в доме его все заросло пылью. Я много бы отдал, чтобы узнать о нем, чтобы свидеться. Я о нем тоскую.

Мы помолчали.

Михаил вернулся за стол. Нажал кнопку с торца. Дверь мгновенно отворилась, и охранник переступил порог. Михаил сказал резко, не глядя на меня:

– Задержанный, встаньте.

Долгий коридор, монастырский двор, ворота, часовой отворяет в воротах калитку, передает мне мой чемодан. Я выхожу и оказываюсь один под монастырской стеной, на воле. Я вижу речушку, поле, дорогу. Через полтора часа подхожу к своему дому.

Наверное, стоило воспользоваться милостью, в тот же день забрать жену и ребенка и уехать из Москвы куда подальше, в глушь, затеряться. Раз уж попал им на заметку, значит, пропал, известное дело. Но не решился я начинать новую жизнь. Очень уж старой было жаль. Жаль всего привычного, московского, налаженного. Всего своего. Могилки нашей доченьки жаль, кто за ней будет смотреть? Не знаю, как поступил бы на моем месте тот Петр. Я тогда часто думал, как бы он поступил на моем месте, и не мог придумать.

Через два года пришла вторая Отечественная. Мы страх как боялись потерять второго ребенка, позднего, выстраданного, и я отправил их к Машиной бабке за Уральские горы, у бабки огород и корова – с голоду хотя бы не пропадут. Я проводил их и ушел в ополчение. В сорок четвертом попал в госпиталь с осколочным ранением левой ноги. Открыл глаза после операции и увидел – кого бы вы думали? – Михаила на соседней койке. Голова перевязана, глаза запали, но узнать можно.

Поговорили как старые знакомцы. Он служил в артиллерии, командир расчета, а я – в пехоте. К куреву я пристрастился к тому времени, так что смолили мы с ним помаленьку за разговорами. Его раньше выписали, и я его провожал до шоссе. Шли тихо, я пока не мог быстро, да и не хотелось спешить: солнце грело, не стреляли рядом, мы были живы. На прощание обнялись, и Михаил передал мне конверт. Он сказал, что в этом конверте копия признательных показаний, в них объяснение Митиного исчезновения; автор этих показаний расстрелян, как и вся его шпионская шайка. Это был очень рисковый шаг со стороны Михаила – передавать мне этот конверт. Даже просто хранить его. Насколько я понял, Михаил и хранил его затем, что надеялся встретить меня на войне и передать. Мы бы могли с ним крепко дружить, но больше никогда уже не встречались.

Вот он, этот конверт, я сберег его. Простой, без адреса. И листки в нем, смотрите. Исписаны красными чернилами. Я их читал тогда в березовой рощице, усевшись на старом пне и вытянув больную ногу. И сейчас прочту. Слушайте.

Признательные показания

7 октября 1934 года я, Артем Дорошин, прибыл по указанному адресу по Мясницкой, 13, в квартиру доктора Дмитрия Андреевича Пантелеева, дверь мне не отворяли, но соседи сообщили, что доктор дома. Я позвал дворника, и мы взломали дверь.

Доктор был пьян, я оттащил его в ванную, от ледяной воды он очнулся, дворник сбегал за водкой, доктор был в порядке через полчаса, машина ждала нас, по дороге я объяснил доктору дело, он уверял, что ничем таким не занимается, что слухам верить нельзя, я сказал, что ради родных надо уже сосредоточиться и перестать болтать ерунду. Доктор окончательно протрезвел и сообщил, что уничтожил все, что требуется для подобных экспериментов, что пользы от них никакой нет. Я достал блокнот и велел диктовать список необходимых препаратов и технических устройств.

Мы прибыли в больницу, я передал листок Кобзеву. Мы поднялись в палату. Товарищ Антонов был еще в сознании, но надежды на выздоровление никакой. Доктор забрал у него кровь в пробирку. Лабораторию тем временем срочно оборудовали в кладовой химического отдела института криминалистики, там нашлись в наличии необходимые препараты, а кладовая была без окон, что и требовалось. Мы везли туда кровь в сухом льду для сохранности. По дороге доктор сказал, что его способ консервации никуда не годится, кроме как для этого противного природе дела. На что я ответил, что природе ничего не противно. Доктор рассмеялся.

Мы прибыли, все уже было готово. Доктор добавил в кровь препараты (список прилагается), поставил колбу в прибор со шкалой. Доктор спросил, во сколько было совершено покушение, повертел ручкой, нажал клавиши и сказал, что нужно подождать. Он сел за стол, который перенесли ему из его же собственного кабинета в институте, я же и товарищ Кобзев стояли. Прибор со шкалой подключен был к деревянному ложу, на которое мы все и смотрели, так как понимали, что именно там должен появиться воскресший. В институте, кроме нас, никого более не было, сотрудников спешно эвакуировали, сообщив о задымлении в подвалах. Дым был создан с помощью дымовых шашек.

Доктор уснул, положив голову на стол, мы же смотрели. Момент появления я не уловил. Как будто я моргнул, а товарищ Антонов, совершенно невредимый, вот он – лежит на деревянном ложе и спит. Кобзев тут же накрыл товарища Антонова простыней и разбудил доктора. Доктор сказал: «Хорошо, пусть поспит». Достал из своего стола папиросу и закурил. В дверь постучали условным стуком, и Кобзев вышел.

Товарищ Антонов спал спокойно. Кобзев вернулся и сообщил, что товарищ Антонов умер в больнице.

Доктор рассмеялся и сказал: «А хрен тебе».

Кобзев сказал, что мы, к несчастью, опоздали, вождь узнал о покушении, прибыл в больницу и теперь горюет у одра любимого ученика и товарища.

Доктор опять сказал: «А хрен тебе».

Я попросил его помолчать. Товарищ Антонов перевернулся на спину (до того он лежал на боку, поджав ноги) и открыл глаза. Мы сообщили ему происшедшее, он не мог поверить, ругался и смеялся, ударил меня, ударил доктора. Кобзев принес парадную форму товарища Антонова. Сказал, что машина ждет.

Вождь все еще был в больнице. Мы поднялись в палату. Не знали, как лучше предупредить вождя, и вошли без предупреждения. Вождь увидел товарища Антонова в полном здравии и потерял сознание, медсестра прибежала с нашатырем, но вождь уже пришел в себя и отогнал ее движением ладони. Товарищ Антонов разглядел себя мертвого, опустился на колени и заплакал. Я попросил доктора объяснить всем про воскресение и после объяснения увел его из палаты.

В коридоре доктор потребовал водки, мы с Кобзевым решили отвезти его в ресторан, потому что хотелось еще поговорить о воскресении. По дороге в машине доктор сказал, что воскресение товарища Антонова было большой ошибкой, что вождю не понравился живой Антонов, что мертвый он его устраивал гораздо больше. Кобзев сказал доктору, что товарищ Антонов любимец вождя и что если доктор не перестанет пороть чушь, то мы вместо ресторана поедем на Лубянку.

Уже в ресторане, выпив первую рюмку, он сказал, что вождь сам и устроил это покушение на товарища Антонова. Кобзев сказал: «Ну всё, контра, поехали».

Но доктора уже развезло, он вдруг взял Кобзева за руку и сказал: «Куда спешить, друг? Ешь, успеем еще туда, ешьте, мальчики, а я выпью, водка прекрасная здесь».

Мы с Кобзевым решили, что действительно успеем, и заказали полный обед. Выпивать не выпивали, но бдительность наша притупилась. Доктор исчез, а мы и не заметили. Мы не нашли его в ресторане и на улице. Не нашли дома.

Провели обыск. В кладовой обнаружили пять пронумерованных запаянных колб с кровью. Они сохранились, видимо, еще с начала двадцатых годов – в двадцать шестом году доктор уже отказался от опытов по воскресению.

Доктора Пантелеева объявили в розыск. Вождь лично интересовался ходом расследования. Лабораторию решено было законсервировать. Колбы с кровью перевезли в лабораторию. Копии записей научных экспериментов были отданы в институт физиологии. По их заключению, кровь, сохраняемая по методу доктора, не годится для переливания. А для чего она годится, они затруднились ответить. Не догадались.

Голос за кадром помолчал. И вернулся к рассказу о своей жизни:

– Я прочел листки и вернулся в госпиталь. Через две недели я уже сам шел к шоссе ловить попутку и добираться до своих. В августе сорок пятого я вернулся в Москву, Маша с Котей уже были там, они вернулись домой в сорок третьем. Котя окончил школу в пятьдесят пятом, поступил в университет на физико-математический, закончил, стал преподавать, женился. Бабка Машина одряхлела, и мы оставили Котю с семьей в Москве, а сами перебрались сюда к ней, за Уральские горы. Ходили за больной бабкой да так и остались насовсем. В Москве бываем редко, нам там стало шумно, воздух серый. Внуки приезжают на лето.

Именно в этой точке закадрового рассказа старик Петр на экране идет уже по старой части кладбища среди деревьев и надгробий, камера иногда задерживается и показывает полустертую надпись: «Незабвенной матери отъ…» А закадровый голос продолжает тем временем:

– Митю я часто вспоминал, снился он мне, как сидим вдвоем в отцовском доме за круглым столом, пьем чай, и лампа светит. Я просыпался и думал: ну хоть бы он написал мне, если жив.

Старик на экране начинает мыть могильную плиту. А за кадром он тем временем говорит: «И он написал мне…»

В кадре появляется открытка с готическим почерком.

Николай Иванович в этот момент остановил фильм, полюбовался на Митин почерк. Прочел открытку: «*Брат мой Петр, пишу тебе на старый адрес, откликнись, если жив*». И запустил фильм дальше. И голос Петра за кадром продолжал:

– «Брат мой Петр, пишу тебе на старый адрес, откликнись, если жив». Вот и вся открытка, в одно предложение. На московский наш адрес; Котя нам сюда переслал. Я пишу ответ, бросаю в ящик и сам тут же еду. На поезде, тогда еще у меня машины не было, на поезде и на автобусе, не так уж далеко, через сутки я был на месте, раньше, чем мой ответ по почте. Митя слабенький уже был, лежал в больнице, жил одиноко, некому и присмотреть, так что я Машу вызвал, и мы за ним ходили и в больнице, и дома потом… Они его выписали домой умирать, им он в больнице был лишний. Но ничего. Он нас узнавал, плакал, и говорить мы говорили. Он рассказал, как сбежал из Москвы после воскрешения товарища Антонова; как жил отшельником далеко от столиц.

На экране тем временем плита уже отмыта и буквы на ней видны отчетливо: «*Дмитрий Андреевич Пантелеев (1890–1970)*».

Старик появляется на экране; он сидит на лавке у могильной плиты, курит, отгоняет дымом комаров.

Курит. Щурится.

Идут конечные титры, повторяя начальные:

Документальный фильм
Ивана Кормухина
«И он мне ответил», история братьев
1974 год
Фильм снят на базе Учебной студии

Николай Иванович встал из-за компьютера и побрел к дивану.

Часть IV. ПОНЕДЕЛЬНИК

Утром в 7.15 он проснулся по звонку, принял душ, выпил чаю с булкой, побрился, почистил зубы, оделся.

На остановке стояла будничная толпа. Автобус уже показался. Николай Иванович рванул, успел, вскочил на ступеньку, двери сомкнулись за спиной. Следовало выйти у метро, но Николай Иванович выходить передумал, сел на освободившееся место, достал мобильный, позвонил на работу.

– Галя, привет, я опоздаю сегодня... Да нет, все нормально, проспал... На час, наверное... Все в порядке... Нормально провел... Нет, не ездил... Да не знаю, не сложилось, то одно, то другое, ты скажи Виталичу... К обеду точно буду...

Автобус заворачивал уже в переулок.

Николай Иванович вышел возле института, постоял возле приоткрытых дверей и вошел.

Все то же полутемное фойе, вахтерский тяжелый стол, тишина. Неслышно ступая, Николай Иванович завернул за лестницу. Дверь в кабинете нараспашку, тянет холодом из разбитого окна. Шкаф сдвинут, темно за шкафом. Николай Иванович вошел крадучись в потайную комнату, нащупал на стене выключатель, сдвинул рычажок. Оглядел при свете разгром. Выбрался из комнаты, ушел из кабинета, постоял у лестницы и направился вверх по ступенькам. На площадке у стены спал мальчишка. Николай Иванович едва не наступил на его маленькую исцарапанную руку. Мальчишка спал на боку, с полуоткрытым ртом.

Конопатое бледное лицо. Светлые редкие волосы, штанины задрались, белые щиколотки торчат из громадных, не по размеру, ботинок. Неказистый мальчишка, мелкий. Нечаянно воскрешенный. Куртка сбилась набок, ремень сполз и журнал «Дебет-Кредит» выскользнул наружу, лежит за спиной.

Николай Иванович осторожно, стараясь не потревожить спящего, ухватил журнал за угол, приподнял. Мальчишка не шевельнулся. Николай Иванович медленно стянул с себя куртку, постелил у противоположной стены, сел. Вытянул ноги. Открыл журнал, тихо перелистал. Пробежал глазами уже прочитанное: «*...мой ум был занят, и внешняя катастрофа задевала меня нечувствительно...*»; «*...крови много видел...*» Прочел об Анне Васильевне («*От смерти ты меня не спасешь*»). Посмотрел на спящего. Перевернул лист. Увидел приклеенную

к странице пожелтелую газетную вырезку со статьей. Название статьи: «Контр-революционные слухи».

Николай Иванович наклонился к странице и стал читать серые типографские буквы.

«По Москве ходят слухи. Шепчут в темных храмах, шепчут и в лавках, и в трамваях, и в банях, и даже в рабочей столовой я слышал шепот. Что товарищ Ленин жив. Адрес говорят точно, переулок и номер дома, и квартиру в полуподвале. Живет, говорят, там Ленин. Воскрес после смерти и сапожником стал. Не хочет в истинном облике показаться, потому что воскресителей его всех расстреляли враги товарища Ленина.

Решил я сходить по указанному людьми адресу. Нашел сапожную мастерскую в полуподвале. Стучу в окно. Хозяин выходит ко мне. Небольшого, действительно, роста, лысый, с усами и бородкой, да еще и картавит. Ну, конечно, воскрес! Я ему говорю о слухах. Он смеется. Говорит, что придется сбрить бороду, а то уж проходу нет. Показывает мне руки. Спрашивает: могут ли такие руки быть у товарища Ленина?

Руки сапожника Григория черны, пальцы корявы.

– Ко мне тут пристала недавно баба, – говорит сапожник Григорий, – мол, при товарище Ленине была, когда он болел, полы там мыла и своими глазами видала, как забирали у спящего товарища Ленина кровь в пробирку, ставили в короб со льдом и увозили в черной машине. И слышала разговор про эту кровь, что есть в Москве доктор, он из этой крови товарища Ленина воскресит. Так пристала ко мне дура, не знал уже куда деваться, и в землю мне кланялась и бежала за мной. Нет, сбрею бороду и адрес переменю. Хотя, – подмаргивает мне сапожник Григорий, – мне эти слухи на пользу, от заказчиков отбоя нет.

Суеверий еще много в народе, много работы предстоит по просвещению масс».

Более в журнале ни записей, ни вклеек не было.

Николай Иванович закрыл «Дебет-Кредит», положил поближе к мальчишке.

Сидел тихо, смотрел на спящего. И думал Николай Иванович, что неспроста вклеил Митя в свой журнал газетную статейку «Контр-революционные слухи». Что ведь, наверное, кровь Ленина была в одной из пробирок. Что именно эту пробирку сунули пацаны в «приемник». Что этот спящий перед Николаем Ивановичем мальчишка и есть воскресший Ленин. Который еще никакой, конечно, не Ленин, и никогда им уже не станет, потому как другие времена. Николай Иванович всматривался в лицо спящего и не понимал, отчего же он сразу не заметил сходства, такого очевидного сейчас.

Мальчишка шевельнул во сне губами, перевернулся на спину, вытянулся и ударился рукой о стену. Мотнул головой, открыл глаза. Туманным взглядом смотрел на Николая Ивановича.

Николай Иванович сидел совершенно неподвижно, спокойно.

– Слушай, – сказал он самым мирным тоном, – а ты из какого года сюда попал?

Мальчишка сел, огляделся.

– Думаешь, это тебе все снится? Нет, брат.

Мальчишка молчал. Шмыгнул носом.

– Ну вот, простыл. На полу-то на каменном, конечно.

– Да вот, не нашел здесь постели, – отозвался мальчишка.

Слова он выговаривал быстро. Смотрел исподлобья на Николая Ивановича яркими маленькими глазами.

– Из какого ты года?

– А вы?

– Я? – переспросил Николай Иванович. – Ты думаешь, я тоже? Нет. Я из этого года. Местный.

Мальчишка смотрел недоверчиво.

– Правда. Но я твою историю знаю.

Мальчишка молчал.

– Я помочь тебе хочу. Пропадешь без помощи. Ничего здесь не знаешь, не понимаешь, денег нет, документов нет.

Мальчишка чихнул.

– Воспаление легких заработаешь и помрешь.

– Вам что за беда?

– Ты же не виноват, что так вышло. – Николай Иванович поднялся, подхватил свою куртку. – Ну что, пойдешь со мной?

Мальчишка встал, «Дебет-Кредит» подхватил, затолкал сзади в штаны, за ремень. Волосы пригладил назад маленькой ладонью.

В автобусе они сели на одно сиденье, мальчишка у окна, Николай Иванович у прохода. Позвонил на работу Гале, сказал, что не придет сегодня, чтоб его прикрыли, так как больничного нет. Мальчишка смотрел в окно. Голос объявил остановку.

– Наша, – сказал Николай Иванович.

У подъезда поздоровался с соседкой, сказал, что привез племяша на побывку, зовут Володей. Мальчишка молча взглянул воспаленными глазами и не возразил.

Дома Николай Иванович показал мальчишке, как пользоваться ванной. После ванны нарядил его в старый свой спортивный костюм, напоил чаем, объяснил про газовую плиту, показал, как горит синее пламя и уложил спать под ватное одеяло. Лоб у мальчишки пылал.

– Все-таки разболелся, – сказал Николай Иванович и задернул шторы, чтоб свет не резал глаза.

Он подумал, что надо купить жаропонижающее и одежду, а этот ужас выкинуть, затолкать в мешок и сунуть в мусорку подальше от дома. Что надо будет как-то справить мальчишке документы. Надо поговорить со следователем Сергеевым, вышел ли из заключения тот мужик. Что-то придумается. Все-таки четверть века в институте криминалистики.

Он поправил одеяло, посидел возле ребенка.

«Ничего, освоится, – думал Николай Иванович, – он ведь умный, на одни пятерки учился там у себя; древнегреческий был у них вроде бы в программе, с ума сойти. И у нас будет на пятерки учиться, почему нет. Да и не в оценках же дело. Интересно, он уже знает, кем стал, когда вырос там, в своем времени? Что совершил. Переворот. Весь этот ужас. Только не он ведь один. Нет, не может он отвечать за пролитую с тех пор кровь. Он здесь, а не там и еще ребенок. Да и с тем не все просто. Много там тогда сошлось. Не мне судить».

Так думал Николай Иванович. И жаль ему было мальчишку. И сам над собой он смущенно посмеивался, над своим проснувшимся вдруг отцовским инстинктом. И надеялся, что мальчишка вырастет под его присмотром и проживет спокойную, мирную жизнь. Совсем другую. Кто знает.

Через несколько месяцев, в январе, мальчишка попросил и Николай Иванович сходил с ним на Красную площадь в мавзолей, и мальчишка увидел мертвеца в стеклянном гробу. Маленького, измученного, жалкого.

После мавзолея молчали. Николаю Ивановичу хотелось спросить мальчишку, о чем он думает, но не спросил, не решился. Зашли в ГУМ, Николай Иванович взял мороженое. Сели на лавку у фонтана.

Ели мороженое, разглядывали толпу.

– Хочешь на каток? – спросил Николай Иванович.

– Хочу, – сказал мальчишка.

И они пошли на каток.

2014, декабрь – 2015, февраль

Аннотации научных статей

Наталья Сиривля. Поединок
Рецензия на фильм Стива Хувера «Крокодил Геннадий» (США – Украина). Автор анализирует режиссерский метод Хувера, превращающего документальный рассказ о пасторе из воюющего украинского города в многослойное символическое и визионерское произведение о трагических судьбах граждан бывшего Советского Союза. Критик подчеркивает, что важной составляющей этой картины оказывается трудность постижения режиссером-иностранцем наших во многом сохранившихся реалий и национальных религиозно-культурных мифов.
«Крокодил Геннадий», Стив Хувер, документальный рассказ, Украина, визионерское произведение, мифы

Елена Стишова. Закат имперской звезды
Концептуальный обзор внеконкурсной программы «Артдокфеста» «Империя. Распад». Рецензируются фильмы «Событие» Сергея Лозницы, «235 000 000» Улдиса Браунса, «Алеша» Миэлиса Муху, «Все пылает» Александра Течинского, Алексея Солодунова, Дмитрия Стойкова, «Чужая работа» Дениса Шабаева, «Конец империи» Юриса Подниекса.
«Империя. Распад», «Артдокфест», документ, достоверность, мифология, социальный анализ, политика, специфика искусства

Никита Карцев. Безответный роман
Рецензия на документальный фильм Беаты Бубенец «Чечен» (Россия), рассмотренный автором в контексте современной документалистики об актуальных событиях на Украине последних лет. Высказывается гипотеза, что помимо подлинных исторических событий и существующей хроники источник многих лент, в том числе представленных на «Артдокфесте»-2015, – картина «Майдан» Сергея Лозницы. Автор статьи делает вывод: история, судьба героя «Чечена» – частный случай, маленькая трагедия, осколок большой истории и одновременно целостного художественного обобщения.
«Чечен», Беата Бубенец, «Артдокфест», контекст, современный эпос, маленькая трагедия, обобщение, Россия, «Майдан», Сергей Лозница

Лариса Малюкова. Замри – умри – воскресни
Рецензия на фильм молодых режиссеров Руслана Федотова и Александры Кулак «Саламанка» (Россия). Этот фильм, вероятно, самое визуально изысканное произведение в российском документальном кино минувшего года. Застывшее время, повторяющиеся ритуалы в мексиканской общине меннонитов воспроизводятся авторами в манере живописной черно/белой съемки. История безмолвного героя фильма – отца семейства – изложена закадровым голосом. Это вымышленный текст и одновременно, по сути своей, документальный.
«Саламанка», Руслан Федотов, Александра Кулак, «Артдокфест», визуальное искусство, община меннонитов, Мексика, история семьи

Максим Казючиц. Метафора возвращения
Рецензия на документальный фильм Чеда Грасиа «Русский дятел» (Украина – Великобритания – США) из программы фестиваля «Артдокфест»-2015, жанрово балансирующий между акционизмом и творческой документалистикой. Действие картины возвращает зрителя к Чернобыльской катастрофе, а художественный месседж отражает текущее состояние сегодняшних отношений России и Украины.

«Русский дятел», Чед Грасиа, «Артдокфест», Украина, Россия, СССР, Чернобыль, Майдан, народ, заговор

Сергей Анашкин. Боготворец и визионер
Рецензия на два фильма режиссеров республики Саха: «Бог Дьесегей» Сергея Потапова и «Неразгаданная любовь» Михаила Лукачевского (Россия). Автор рассматривает эти картины как варианты постановочных экспериментов по освоению зыбкого пограничья игрового и неигрового кино. Фильм Потапова – синтез репортажного стиля и мифо-поэтического мышления; фильм Лукачевского – рассказ о судьбе реального человека Степана Семенова, легенды этнического якутского рока.
«Бог Дьесегей», Сергей Потапов, «Неразгаданная любовь», Михаил Лукачевский, этническая идентичность, медитативность, психоделика

Зара Абдуллаева. Подозрение
Статья посвящена анализу новаторской картины Ежи Слядковского «Дон Жуан» (Швеция – Финляндия). Во время фестиваля «Артдокфест» ее критиковали за нарушение законов документального кино – за «постановочность». Автор анализирует иллюзию и концептуальную несостоятельность этих претензий, а также формулирует перспективы современного неигрового кино.
«Дон Жуан», Ежи Слядковский, «Артдокфест», документальное кино, подлинность, постановочность, природа искусства

Андрей Архангельский . Третья реальность
В статье рассматриваются функции и механизмы создания в первую очередь с помощью электронных медиа так называемой «третьей реальности». Выделяются такие элементы ее мифологической конструкции, как отношение к времени, к насилию, к памяти, к достоверности, к пониманию происходящего. Автор утверждает, что «третья реальность» обладает собственным языком, культурой, психологией, негативной этикой и даже философией.
Три реальности, медиа, картина мира, пропаганда, психологическая травма

Леонид Карасев. Нобель и литература. Случай Алексиевич
В статье рассматриваются такие признаки художественного произведения, как аттрактивность, эстетическая выразительность – в связи с разгоревшейся в последнее время дискуссией о том, является ли документальная проза литературой. В эпоху «смерти автора», – делает вывод Леонид Карасев, возрастает значимость реального, непридуманного слова, поэтому и писатель теперь использует технику ready-made, давно освоенную современным искусством.
Светлана Алексиевич, Нобелевская премия, аттрактивность, выразительность, документальная проза, литература, смерть автора, техника ready-made

SUMMARY

Daniil Dondurei

Round anniversary

Editor-in-chief on strategy of the magazine in the span of 85 years and two latest decades.

«Iskusstvo kino»-85

Yury Arabov, Bakur Bakuradze, Roman Balayan, Anatoly Vasilyev, Boris Groys, Ulrich Zeidle, Otar Ioseliani, Vitaly Mansky, Kira Muratova, Yury Norstein, Andrei Plakhov, Miroslav Slaboshpitsky, Igor Sukmanov, Maya Turovskaya

Protagonists of our publications, authors and friends of IK congratulate the magazine with the jubilee.

Documentaries – propaganda?

Round table talk of IK and Artdocfest-2015.

Natalya Sirivlya

Duel

Review of Steve Hoover's CROCODILE GENNADY (USA). The author analyzes the director's method, due to which a documental story about a pastor in an Ukrainian town at war turns into a multi-layered symbolic and visionary work about tragic fates of the citizens of the former USSR. The critic accentuates the difficulty of understanding of our culture-specific concepts and myths by a foreigner.

CROCODILE GENNADY, Steve Hoover, documentary, Ukraine, visionary work, myths

Elena Stishova

Sunset of the imperial star

Conceptual analysis of the out-competition program of Artdocfest "Empire. Break-up". The following films are reviewed: THE EVENT by Sergei Loznitsa, 235 000 000 by Uldis Brauns, ALYOSHA by Mielis Mukhu, EVERYTHING IN FIRE by Alexander Techinsky, Alexei Solodunov, Dmitry Stoikov, SOMEBODY'S WORK by Denis Shabayev, END OF EMPIRE by Juris Podnieks.

"Empire. Break-up", Artdocfest, document, veracity, mythology, social demand, politics, art specifics

Nikita Kartsev

An unresponsive romance

Review of Beata Bubenets' CHECHEN (Russia), considered in the context of contemporary documentaries on actual recent events in the Ukraine. The author assumes that among real historical events and chronicles MAIDAN by Sergei Loznitsa serves as a source for many pictures. The story of CHECHEN is a private tragedy, part of great history and artistic recapitulation.

CHECHEN, Beata Bubenets, Artdocfest, context, contemporary epic, Ukraine, MAIDAN, Sergei Loznitsa

Larisa Malyukova

Freeze-Die-Come to Life

Review of Ruslan Fedotov, Alexandra Kulak's SALAMANCA. The film in question may be considered as one of the most visually exquisite work in Russian documentaries of 2015. Stale time, repeated rituals in the Mexican community of Mennonites are reproduced in black and white shooting. The story of the mute character is delivered by an off-screen voice. It is fictional and documental text at one and the same time.

SALAMANCA, Ruslan Fedotov, Alexandra Kulak, Artdocfest, visual art, community of Mennonites, Mexico, family story

Maxim Kazyutchits

Metaphor of return

Review of Chad Gracia's RUSSIAN WOODPECKER (Ukraine – Gr. Britain – USA) from the program of Artdocfest-2015, in the plane of genre balancing between actionism and creative documentary. The story reminds of the Chernobyl catastrophe, whereas artistic message reflects current state of nowadays relations between Russia and Ukraine.

Ukraine, Russia, USSR, Chernobyl, Maidan, people, conspiracy

Sergei Anashkin
Worshipper and visionary
Review of Sergei Potapov's GOD DIESEGEI (Russia) and Mikhail Lukachevsky's UNGUESSED LOVE (Russia). The author considers the pictures done by documentary directors of Sakha (Yakutia) as two versions of experimental staging of unstable frontier between fiction and non-fiction. Potapov's film is synthesis of report and mythical reflection; Lukachevsky's film is a story of a real man Stepan Semyonov, a legend of Yakut ethnic rock.
GOD DIESEGEI, Sergei Potapov, UNGUESSED LOVE, Mikhail Lukachevsky, ethnic identity, meditavity, psychedelics

Viktoria Belopolskaya – Boris Karadzhev
Doc. Author divided
Dramaturgy returns. Why? Conversation of critic and filmmaker about new trends in documentaries.

Zara Abdullayeva
Suspicion
Review of Jerzy Śladkowski's innovative DON JUAN (Sweden – Finland), reproached at Artdocfest for transgression of the laws of documentary and artificialness. The author analyzes illusion and conceptual inadequacy of the complaints and formulates perspectives of contemporary documentaries.
DON JUAN, Jerzy Śladkowski, Artdocfest, veracity, artificialness, nature of art

Andrei Arkhangelsky
The third reality
Commentary on methods of creation of artificial realm by Russian mass media. The author deals with functions and mechanisms of creation of so-called third reality mostly with the help of electronic media. Such specific elements of the latter are singled out as mythological constructions, attitude to time, violence, memory, verisimilitude, understanding of the events. The author assumes that the third reality possesses its own language, culture, psychology, negative ethics and even philosophy.
Three realities, media, picture of world, propaganda, psychological trauma

Leonid Karasyov
Nobel and literature. Aleksievich's case
The author analyzes phenomenon of erasing boundaries between documental prose and fiction. Such characteristic of an artistic work are considered as attractivity and aesthetic expressiveness in connection with the disputes concerning the nature of documental prose. "Death of the author" enlarges the role of real word, hence writers use technique of ready-made, long ago mastered by contemporary art.
Svetlana Aleksievich, Nobel prize, attractivity, expressiveness, documental prose, Death of the author, technique of ready-made

Sergei Loznitsa:
«Characters are people»
Skype-conference of the filmmaker on working on his documentary THE EVENT (Netherlands – Belgium), after premier on Artdocfest film festival.

Elena Dolgopyat
Blood
Story for cinema.

№1 (январь) 2016

ИСКУССТВО КИНО

1

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО 2016

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 18.02.16. Подп. к печати 3.03.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 21017
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2016

16+

ISSN 0130-6405